



مصر والفرنسيش :

هل هناك آفاق ؟ وهل هي مشتركة ؟

نزار قباني : ٥٠ عاما من الجنون

نصير شمة : يد تغنى / الجامعة والسلطة

التناص عند أدونيس

أدب وفن

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية
شهرية يصدرها حزب التجمع الوطني
التقدمي الموحد/ يونيه ١٩٩٨

رئيس مجلس الإدارة:

لطفى واكد

رئيس التحرير:

فريدة النقاش

مدير التحرير:

حلمي سالم

سكرتير التحرير:

مصطفى عباده

مجلس التحرير:

إبراهيم أصلان/ صلاح السروي/ طلعت الشايب/

غادة نبيل / كمال رمزي / ماجد يوسف

المستشارون:

د. الطاهر مكي/ د. أمينة رشيد/ صلاح عيسى/

د. عبد العظيم أنيس / ملك عبد العزيز

شارك في هيئة المستشارين ومجلس التحرير الراحلون:

د. لطيفة الزيات/ د. عبد الحسن طه بدر /محمد روميش

أدب ونقد

التصميم الأساسي للغلاف للفنان:
محيى الدين اللباد

الغلاف: للفنان حسن راشد

أعمال الصف والتوضيب الفنى:
مؤسسة الأهالى: عزة عز الدين / منى عبد الراضى /
مجدى سمير / خالد عراقى

المراسلات : مجلة أدب ونقد / ٢٣ شارع عبد الخالق ثروت
"الأهالى" القاهرة/ ت ٣٩٢٢٣.٦ / فاكس ٣٩٠.٤١٢

الاشتراكات (لمدة عام) ٢٤ جنيها / البلاد العربية ٣٠ دولارا
للغرد - ٦٠ دولارا للمؤسسات / أوروبا وأمريكا ١٠٠ دولارا
باسم الأهالى - مجلة أدب ونقد

الأعمال الواردة إلى المجلة لا ترد لأصحابها
سواء نشرت أم لم تنشر

المحتويات

- أول الكتابة/ المحررة / ٤

- ملف : مصر والفرنسييس :

هل هناك آفاق ؟ وهل هي مشتركة ؟

حادثة الغزو : حلمي سالم / الحصن الأخير للهوية: عز الدين نجيب /
يسألونك عن الحملة : غادة نبيل / سينما فرانكفون : أحمد عبد العال / هل
استعمر بونا بورت مصر : د. كاميليا صبحي / موت أسطورة : مصطفى عبادة /
اعتذار لسليمان الحلبي : سمير الفيل (٨ - ٧١)

* دفاتر النهضة : الجامعة والسلطة / رانيا التوني / ٧٢

* قصة / ملامح عفاف السيد / ٨٤

* قصة / صدمة طائر الرخ العجوز / غريب عسقلاني / ٨٦

* شعرية الانفصال / فتحي عبد الله / ٩٢

* النهار (قصة) / محمود عز الدين / ٩٦

* الديوان الصغير / نزار قباني : نصف قرن من الجنون الجميل اختيار

وتقديم : طلعت الشايب ٩٧

- حوار مع نصير شمة / فوزي سليمان / ١١٢

- رمزيات المقاهي والأب / د. شاكر عبد الحميد / ١١٦

- التناص الصوفي في شعر أدونيس (رسالة) / مجدي حسنين / ١٢٧

- طائر الفينيق (شهادة عن نزار قباني) محمد فريد أبو سعدة / ١٤٠

- رنين الموروث الشعبي (معرض) / ناصر عراق / ١٤٤

- الاحتفاء بالنسبي عند إبراهيم أصلان / أمجد ريان / ١٤٧

- شعر : في حضرة الست / سعدية مفرح / ١٥٤

- شعر : أسطورة العاشق // عبد المريد العبادي / ١٥٧

- الأوراق المتناثرة (تواصل) / حاتم جودة / ١٦٠

أول الكتابة

غضب الفنان الناقد أحمد فؤاد سليم منا لأننا نشرنا رداً على ما كتبه في نفس العدد من مجلتنا ولم ننتظر للعدد التالي لتتيح للفنان الناقد عز الدين نجيب مساحة الرد. لكننا نظرنا للمسألة من زاوية أخرى هي أننا نقدم للقارئ ملفاً حياً وساخناً يتضمن وجهتي نظر على طرفي نقيض، كشكل من أشكال المعرفة بالمناظرة عرفته أجهزة الإعلام في البلدان الديمقراطية على نطاق واسع حيث يتاح للمتلقى الاطلاع على الرأيين النقيضين معاً، ويكون بوسعه في هذه الحالة أن يختار، وأن يمارس حسه النقدي إزاء الطرفين. قصدنا ذلك، ولم نقصد أبداً الإساءة إلى أحمد فؤاد سليم، ومن ثم فنحن لا نوافق على غضبه، كما لا نحب له أن يغضب منا.

نستكمل في هذا العدد الملف الذي كنا قد بدأناه بمقالة المفكر المغربي المهدي المنجرة عن الفرانكفونية بمناسبة مرور مائتي عام على الحملة الفرنسية على مصر واحتلالها والتي اعتبرها البعض بداية النهضة الحديثة، ودافعوا عن الجانب الثقافي فيها بمعزل عن الظاهرة الاستعمارية، وما يزال الجدل دائراً حتى هذه اللحظة، وبعد أن نظم الفرنسيون معرضاً في باريس للفنان فاروق حسنى وزير الثقافة المصرية بهذه المناسبة، وعلى ما يبدو فإنهم يدرجون زيارة الرئيس حسنى مبارك الأخيرة لفرنسا في سياق احتفالهم بها أسموه «الآفاق المشتركة» يفتح ملفنا باباً جديداً للتساؤلات، فالمعرفة الحقبة تبدأ من هدم كل يقين أولاً لتنهض عملية البناء الجديد على ما توصلت إليه المعرفة التي تثبت صحة يقين أو

تسقط آخر، وتضمن عملية الهدم تلك إبلا ما بلا حد خاصة إذا ما طالت شخصيات تحتل مكانا عزيزا في قلب الشعب الذي رفعها عاليا كرامة لمقاومته شأن الفتى سليمان الحلبي الذي قتل كليبر قائد الحملة الفرنسية.

وبداية تكتب غادة نبيل عن الوطن مفهومه ومعنى محبته التي لا تسام وتحتفى في هذا السياق بما يخبر به القلب.

لكن ماجد يوسف الذي يخلع رداء الشاعر ويلبس رداء جراح بارد القلب يأخذ في تشريح جثة سليمان الحلبي وإعادة بناء شخصيته من وقائع التاريخ نفسها التي سبق لألفريد فرج أن بنى منها مسرحيته عن سليمان الحلبي.. مهتديا بشعلة في القلب تعلو من شأن الوعي الفطري البسيط الذي لم يجد إطارا له في ذلك الحين إلا الدين مازالت المقاومة في جنوب لبنان ضد الاحتلال الإسرائيلي تستلهمه رغم الجهد الكبير الذي بذله الصديق الشاعر والإلهام على إبراز هذا الجهد في دراسته فإنه وقع في مجموعة من الأخطاء حين كرر مطالبته بإذكاء العقل في مناهج دراسة التاريخ ومعاييره، ثم أخذ يحاسب سليمان الحلبي بمنطق عصرنا نحن وعقله، ونقده في أكثر من فقرة لأنه لم يخطط لقتل كليبر «تخطيط الثوار أصحاب القضية» ولأنه حين قال إن مراده «قتل واحد نصراني» لم يسم النصراني محتلا أو مستعمرا، وهدد بذلك الوحدة الوطنية بين المسلمين والنصارى.

ورغم أن ماجد يقول إنه لا يملك معلومات تاريخية مؤكدة عن واقعة عزل الضابط العثماني أحمد أغا فقد افترض أن الأسباب التي لا بد أنها أدت لعزله هي أسباب مخلة بالشرف وإن لم يكن الشرف العسكري، فليس أقل من الشرف الأخلاقي هذا لأنه يريد أن يحكم الحصار على سليمان الحلبي الذي لا قضية له، مع أن افتراضا قويا آخر يمكن أن ينشأ أن يكون عزل هذا الضابط قد تم لأسباب سياسية.

على كل حال يعترف ماجد بحق «الوجدان الشعبي في خلق البطل القومي على مزاجه ومثاله، وليس هناك في اعتقادي شرعية أقوى وأكثر دلالة من هذه الشرعية، وحتى لو كان سليمان الحلبي مهرجا وأفاقا فإن دفاع ماجد الحار عن حكاية الأربعين قرشا التي وعدوه بها إذا قتل كليبر لا يقتنعنا، فقد سقط آلاف المصريين جماعات وأفرادا شهداء وهم يقاومون الحملة، ومات منهم من مات تحت التعذيب أو في ساحات المواجهة غير المتكافئة ولم يدفع لهم أحد شيئا وكان من بينهم سليمان الحلبي الذي لم تسقط المرافعة الحارة لماجد صورته كبطل وطني في زمنه ورمز للرفض الشعبي - بكل بؤسه - للاحتلال الأجنبي، ولا ينقص من قيمته هذه وصف الجبرتي له بالحقم، فقد كان «الجبرتي» نفسه أحد رجال «الديوان» الذين عاونوا الفرنسيين الغزاة على حكم البلاد المغزوة، بينما كان «الضرب في المليان» على حد قول الشاعر سمير الفيل شغالا على أشده.

وأوقوف هنا أمام تساؤل الباحث الفرنسي هنري لورنس الذي ترجمت لنا الدكتور كاميليا صبحي مقالا تساؤله عن «مفارقة أن الثورة الفرنسية بدأت بإعلان لحقوق الإنسان وانتهت بالقيام بحملة استعمارية، وبمواجهة مع العالم الإسلامي، ومازالت النغمة السائدة هي التأكيد على الجانب

التنويرى...».

ولعل لورنس يلتفت انتباهها إلى ذلك الجانب الذى تهتم به الآن الدراسات الحديثة فى التاريخ الاجتماعى، فيعيدا عن النعمة الإسلامية التى غلبت على هذه المقاومة، كانت هناك حركة اجتماعية حقيقية موجهة ضد عليّة القوم من الأغنياء والمتواطين...».

وإن كان الباحث قد وقع فى أخطاء فى المعلومات منها أن الصفوة المصرية والحكام الإنجليز كانوا يستخدمون اللغة الفرنسية ليمكن الشعب من فهمهم فلم يكن الشعب المصرى يتحدث لغة أخرى غير العربية.

كذلك لم يتواكب الانفتاح الساداتى مع حكم دييجول فى فرنسا لأن دييجول خرج من الحكم سنة ١٩٦٩ قبل عام من وفاة جمال عبد الناصر وتولى السادات الذى لم يبدأ سياسة الانفتاح مباشرة. ويصل مصطفى عبادة من قراءته لكتاب الدكتوراة ليلى عنان عن المدرسة التاريخية الجديدة فى فرنسا إلى «أن الحقائق وراء الأسطورة بدأت تفرض واقعها المرير».

أما عز الدين نجيب فيرى فى «وصف مصر» عملا يستهدف معرفة العدو حتى يسهل للمحتل حكم البلاد وتحويلها إلى ولاية فرنسية ويدعون لأن نعى خطورة الحفاظ على الثروة الشقافية التى تمسكها.

ولأن الفرنسيين عجزوا عن البقاء فى مصر مدة طويلة تمكنهم من فرض لغتهم وحكمهم فإن النموذج الأمثل للشوش الذى أحرقوه ببلدان المستعمرات والذى أفاض المهدي المنجرة من قبل فى تبيانها وضحا كيف عجز بسبب النفوذ الفرنسى الكاسح فى أفريقيا التى خضعت للاستعمار الفرنسى المباشر من قبل، عجز عن أن يعقد مؤتمرا للغات الوطنية.

أما فرانس فانون المفكر والطبيب النفسى الثورى المارتينيكي الذى استقال من وظيفته لدى الحكومة الفرنسية ليعمل مع الثورة الجزائرية فيسجل من واقع مشاهداته وفى استقالته إلى الحاكم الفرنسى فى الجزائر.

«إن الإنسان العربى فى الجزائر يحس بالغربة والوحشة فى بلده، إنه يعيش فى حالة تجريد من آدميته، إن البناء الاجتماعى الذى فرضته فرنسا على الجزائر يعادى كل محاولة لانتشال الفرد الجزائرى من حالة الأدمية التى هو بها جدير...».

ويقدم لنا أحمد عبد العال قراءة جديدة تحتاج لمناقشة مستفيضة لأعمال يوسف شاهين فى مرحلة الإنتاج المشترك مع فرنسا، ويستخلص «أن هناك تيارا يسعى شيئا فشيئا وتحت مسميات مختلفة إلى وضع مبدأ مواجهة العدو ومقاومته موضع الشك والإلغاء...»، كذلك تبرز دعوة خافتة «لتحرير شعارات مصداقية العدو...».

وعلى كل حال فخلافاً للرأى لا يفسد للود قضية كما يقال، لكن هناك قضيتين رئيسيتين الأولى أننا نحن فى مجلة «أدب ونقد» مع القطاع الرئيسى من المثقفين المصريين نحتفل - نقديا - بمرور مائتى عام على مقاومة الشعب المصرى للحملة الفرنسية، ونحتفل بدما المصريين التى جعلت الغزاة

ينسحبون بلبيل... كما يقول حلمي سالم.

والمعنى الرئيسى فى هذا الاحتفال يتضمن رد الاعتبار لروح المقاومة بكل الوسائل وصولا للكنفاح المسلح لتأمين حقوقنا المشروعة فى فلسطين وتححر الأراضى العربية المحتلة.

أما القضية الثانية فهى أننا حين نرد الاعتبار لروح المقاومة ونضىء شعلتها فى القلب لا ننوى ولا نحب أن نستغرق فى حالة من الرضا عن الذات القومية أو تمجيدها والإعلاء من شأنها أيا كانت عيوبها ونواقصها، لكننا فى الوقت نفسه لا نقر أبداً بأن تفوق الاستعمار فى أية لحظة من لحظات التاريخ البشرى، سواء فى الثقافة أو الصناعة أو العسكرية يضىء مشروعية على الغزو الذى يقول لنا المفكر الأمريكى التقدمى النزيه نعم تشومسكى أنه مازال مستمرا منذ أن فتح الأسبان أمريكا ومنذ إبادة الهنود الحمر فهل كان يحق للغزاة معاقبة أهل البلاد الأصليين واقتلاعهم من أرضهم بدعوى أن الغزاة أكثر تقدما، هل كان مشرعنا أن يطرد الصهاينة الفلسطينيين من قراهم لأن الآخرين لا يجيدون القراءة والكتابة ولا يملكون المدافع.

لا شرعية للغزو كما لا شرعية للاستبداد والقهر والاستغلال تحت أية راية.

وتحين نعرف أن طريق الشرعية الإنسانية القائمة على مبادئ العدل والمساواة وتحري الإنسان من كل ما يعوق تفتح الحرة.. هو طريق طويل لكننا نسعى لأن نسلكه ليطع شعبنا بصمته الأصلية عليه شأن كل الشعوب التى تعرضت للغزو والقهر.. وقد فعل الشعب ذلك قبل مائتى عام وسوف يواصله.

أعد لنا الصديق الناقد طلعت الشايب ديوانا صغيرا ممتعا من قصائد تكاد تكون مجهولة فى شعر نزار قباني الذى يعلننا أنه «لا يؤمن بالحياد الإيجابى لا فى الكتابة ولا فى الحب...» وسوف يبقى إعلانه هذا حيا فى قلوب محبيه وقراء شعره والمستمعين لأغانيه من الشيوخ والشباب والمراهقين على حد سواء.

نحن نعرف أن عددنا هذا سوف يثير جدلا واسعا ننتظر منكم ثماره، وسوف نكون سعداء بمواصلة هذا الملف الشائك حتى ينتهى العام الشائك الذى يختتم قرنين من زمان غزو مصر لفرنسا.

المحررة



مصر والفرنسيين :

هل هناك آفاق ؟ وهل هي مشتركة ؟

عز الدين نجيب / كاميليا صبحي / غادة نبيل / ماجد يوسف /
أحمد عبد العال / مصطفى عبادة / سمير الفيل / حلمي سالم

حادثة الغزو

حلمى سالم

نشبت فى الشهور الأخيرة على الساحة المصرية معركة فكرية حامية بين الأوساط الأدبية والفكرية والسياسية، مدارها: هل نحتفل بالحملة الفرنسية على مصر أم لا نحتفل؟ والحكاية بدأت قبل عام تقريبا، حينما تم الاتفاق بين وزارة الثقافة المصرية ووزارة الثقافة الفرنسية على تنظيم سلسلة من الاحتفالات الثقافية والسياسية والفنية، بمناسبة مرور مائتى عام على الحملة الفرنسية على مصر (١٧٩٨ - ١٩٩٨)، على أن تتدرج هذه الاحتفالات وتتصاعد حتى تصل إلى ذروتها فى يوليو ١٩٩٨.

وقد بدأت بعض وقائع هذه الاحتفالات، فى الشهور الماضية: معارض فنية (أبرزها معرض لفاروق حسنى نفسه، وزير الثقافة المصرية، فى متحف اللوفر)، أيام ثقافية وسينمائية بين البلدين، وغير ذلك من مظاهر ثقافية متبادلة بين البلدين، بعد أن تم تعديل عنوان المشروع إلى «مصر - فرنسا: آفاق مشتركة».

هاجرت الحياة الثقافية المصرية - ولاتزال - ودخلت مع نفسها فى حوار فكرى ساخن وعنيف، تطايرت فيه الاتهامات والانتهاكات المضادة.

وتبلور السجال الفكرى فى ثلاثة اتجاهات:

الأول: هو الذى لا يرى غضاضة فى الاحتفال بالحملة الفرنسية وما صاحبها من هز للمجتمع المصرى

وإدخال له إلى بؤرة العصر الحديث، بعد غياب العصور العثمانية والملوكية. وهذا الاتجاه يرى أن الدنيا تغيرت وأن العلاقات الدولية تبدلت. ويرى أن الكلام الضخم القديم (عن الاستعمار والاحتلال والمقاومة) قد مضى زمنه.

الثاني: هو الذي يدين هذه الاحتفالات، ويعتبرها نوعا غريبا من إذعان المغزيين للفظة، ينطوى على تبعية تهدر الكرامة الوطنية. ويصل بعض أصحاب هذا الاتجاه إلى درجة من التطرف تتهم الاتجاه الأول بالخيانة الوطنية. ويرى هذا الاتجاه أن التغيرات العالمية التي طرأت على الدول لا ينبغي أن تنسبنا أن هناك حدودا بين «اتساع الأفق» وبين «الخنوع وضياح الهوية».

الثالث: هو الذي يتخذ بين التطرفين السابقين موقفا معتدلا؛ ناضجا وصحيا. فيرى أن الاحتفال بالوجه الثقافي الحضارى للحملة لا يجب أن يلغى من إدراكنا الجانب الاستعماري للحملة، ولا الفظائع التي قام بها جنود نابليون بونابرت في المصريين. ويرى هذا الاتجاه أن المحتفلين (المصريين خاصة) ينبغي أن يضمنوا احتفالهم إدانة للطابع الاستعماري العدواني وأغراضه التي لم يكن على رأسها تنوير الشرق، وأن يحتفلوا - في الوقت نفسه - بمقاومة المصريين للحملة الفرنسية، من خلال محمد كريم وثورتى القاهرة الأولى والثانية وسليمان الحلبي قاتل كليبر القائد الذي خلف نابليون في قيادة الحملة بمصر، وغيره من قادة وطنيين خرجوا من قلب الشعب بفطرة وتلقائية.

ونحن نتبنى - بالطبع - الموقف الأخير - المعتدل الصحي - ونود أن نضيف على أساس منه بعض الملاحظات والخواطر التي قد تكون ذات فائدة في الحوار الساخن الراهن:

(١) ليس من شك في أن للحملة الفرنسية على مصر وجهها إيجابيا، تمثل في التمهيد لاكتشاف حجر رشيد ودفع المجتمع المصري إلى الحداثة (ولو بقوة السلاح) وإدخال المطبعة والمدافع والقنابل (القنير) وبعض مواثيق الثورة الفرنسية، مثل الإخاء والمساواة والعدل (حتى ولو على المستوى النظري). ومن واجبا أن نحتفل بمرور قرنين على «صدمة الحداثة» التي زجت بنا إلى قلب العصر، بدون حساسية «وطنية» زائدة.

(٢) لكن الوجه الاستعماري للحملة (وهو الوجه الرئيسي لها) ينبغي أن يُكشف ويُدان ويتعري. ولسنا في ذلك نطلب اعتذار فرنسا عن الحملة، كما فعلت دول مستعمرة - بفتح الميم - مع دول مستعمرة (بكسر الميم)، لأننا من غير المعقول أن نطالب حكومة حالية بالاعتذار عما اقترفته حكومة سابقة منذ عقود أو قرون. وإلا لصار من حق الدول التي فتحها محمد علي وأولاده أن تطالب مصر الحالية بالاعتذار عن هذه الغزوات والفتوح.

ما نطلبه هو أن يكون الوجه الاستعماري للحملة ماثلا في أذهان المحتفلين، فالتاريخ لا يسقط بالتقادم، والاستعمار لا يُنسى بانقضاء المدة أو العدة.

(٣) إن العلاقة بين مصر وفرنسا طوال القرنين الماضيين - فيما بعد الحملة - كانت علاقة غنية خصبة، وذات خصوصية منفردة. وهى خصوصية ربما تختلف عن خصوصية العلاقة بين لبنان وفرنسا أو بين المغرب العربي الكبير (تونس والمغرب والجزائر) وفرنسا. لكن المؤكد أن ذلك «التراسل» الثقافي بين مصر وفرنسا لم يحدث مثله بين مصر والمجملترا، على الرغم من أن الاحتلال الإنجليزي

لمصر دام أكثر من سبعين عاما، بينما الاحتلال الفرنسى لم يدم أكثر من ثلاث سنوات. لقد تجلّى هذا التراسل فى البعثات العلمية (رفاعة الطهطاوى)، وفى بعثات الفنون التشكيلية، وفى البعثات الأدبية (طه حسين ومحمد مندور)، وفى الأدب (عصفور من الشرق لتوثيق الحكيم، وقنديل أم هاشم ليحيى حقى)، وفى السينما (يوسف شاهين)، وفى الشعر (مجموعة الشعراء والأدباء المصريين الكاتبتين بالفرنسية: جورج حنين، جويس منصور، أحمد راسم، أبير قصيرى، من ناحية. وتأثر الشعر المصرى الحديث بأراجون والوار ويريون وغيرهم من ناحية ثانية)، وفى اختيار فرنسا كمنفى اختياري لدى نخبة من أهل الفكر المصرى الحديث (سمير أمين، أنور عبد الملك، مصطفى صفوان، حامد عبد الله، غالى شكرى، محمود أمين العالم، أحمد عبد المعطى حجازى وغيرهم. (السنا - بالطبع - فى معرض رصد الآثار السلبية التى خلفها هذا التراسل أحيانا).

(٤) وإذا كان بإمكاننا أن نفسر «الهوى الفرنسى» عند المصريين بأن فرنسا كانت فى القرنين الأخيرين، فيما بعد الحملة على مصر، بالنسبة للمصريين، رمزا للنور والحريّة والتيارات الجديدة فى الفن والفكر والأدب والحياة. كما أن التحلى بالثقافة الفرنسية واللغة الفرنسية كان يشكل لبعض الطبقات المصرية درجة من التميز والتفرد، بالمقارنة مع الثقافة - واللغة - الإنجليزية. وهو التميز الذى كان يعد - طوال سنين الاحتلال الإنجليزي لمصر - نوعا من المقاومة والكيد للإنجليز.

وفى المقابل، نستطيع أن نفسر «الهوى المصرى» عند فرنسا تفسيرات عديدة، لكن أهمها - فى تصورى - هو سعى فرنسا لاحتلال العالم باللغة والثقافة، بعد أن فاتها احتلاله بالسلاح والجيش والاستعمار الصريح. ففى الوقت الذى ترى فيه فرنسا أن القوى الصاعدة الجديدة (مثل الولايات المتحدة واليابان) هى القادرة على بسط النفوذ العسكرى أو الاقتصادى على الدنيا، ليس أمامها سوى بسط نفوذها الثقافى والحضارى.

ولعل هذا السعى إلى «الاستعمار المغلف» بدلا من «الاستعمار الصريح» هو الذى يفسر لنا اهتمام فرنسا بتوسيع دائرة «الفرانكفونية» فى العالم الثالث خاصة، ويفسر النشاط الحصب الواسع للمراكز الثقافية الفرنسية فى بلداننا وبلدان العالم الثالث.

وعلى ذلك، فلاشك أن اهتمام فرنسا بمصر هذه الأيام لا يخلو من جانب حضارى مستنير (فرنسا ليست الآن من دول الاحتلال العسكرى المباشر مثل أمريكا أو إسرائيل، أو مثلها هى نفسها قبل قرنين أو قرن أو نصف قرن)، لكنه فى الوقت نفسه اهتمام لا يخلو من جانب استعماري غير مباشر: مثقف، ضمنى، رفيع. وعلينا - والحال كذلك - أن نزن الأمر دائما بميزان دقيق حساس: لا نتحجر أمام الجانب الأول، الحضارى، ولا تأخذنا الغفلة عن الجانب الثانى، الاستعماري المغلف.

(٥) والحق أن وصف الصلة بين فرنسا ومصر منذ قرنين «بالعلاقة» أو «الأفاق المشتركة» لا يتطابق مع واقع هذه الصلة.

فلحظة الحملة (يوليو ١٧٩٨)، التى يتحدد بها القرنان المقصودان لم تكن لحظة «علاقة» بل كانت لحظة صدام، أو هى «علاقة ضدية» لا علاقة انسجامية مشتركة. ذلك أن الغزو ليس «علاقة» بل «تنافر». كما أن صدمة الحداثة التى صنعتها القنبلة والمدفع والطبعة والمعمل لم تكن صدمة «التجادل» بل كانت صدمة «القهر».

ولو أن الفرنسيين يقصدون حقاً لحظة العلاقة لا لحظة الغزو، لاختاروا السنة التي أرسل فيها محمد على بعثة الطهطاوى (بعد زمن الحملة بربع قرن) إلى باريس (أو السنة التي صدر فيها كتاب الطهطاوى: تخلص الإبريز فى تلخيص باريز) كعلامة على «العلاقة»، لأنها اللحظة التي تدل على «صدمة الحداثة» - بالاختيار - لا على «حداثة الغزو» بالقمع.

ولو أن المصريين المحتفلين بالغزو (أو المحتفلين بالعلاقة) يقصدون حقاً الاحتفاء بالعلاقة لا بالغزو، ويقصدون حقاً عدم تجاهل الجانب الاستعماري إلى جوار الجانب الحضاري، ويقصدون حقاً التنويه إلى ولادة الروح القومي عند المصريين، لاختاروا لحظة ثورة القاهرة الأولى، أو لحظة ثورة القاهرة الثانية، أو لحظة خروج الحملة الفرنسية من مصر (١٨٠١) كعلامة على كل ما يقصدون. إن «العلاقة» بشكلها الصحي تبدأ بعد لحظة خروج الحملة من مصر، أما ما قبل ذلك (السنوات الثلاث السابقة) فكان الغزو والاحتلال والمقاومة. والغزو ليس علاقة بل حرب، أو هو «علاقة مريضة»، أى علاقة مقهور بقاتل. وليس من واجب المصريين المؤيدين أن يحتفلوا بمثل هذه العلاقة المريضة المشوهة.

(٦) يبدو أن الوعي المصرى (والعربى بعامة) يعاني مشكلة مستديمة فى تعامله مع مسألة «الغزو»، سواء كنا فى هذه المسألة فاعلين أو منفعولا بهم: غزاة أو مغزوين، خاصة إذا كان الغزو ملتبساً بقيمة إيجابية ملتصقة به. ولعلنا نذكر الحسرة العربية الدائمة على الخروج من الأندلس بعد قرون من احتلالها أو فتحها (والقيمة الإيجابية الملتصقة هنا هى نشر الدين الإسلامى وتوسيع فتوحات الدولة العربية وما ساد الأندلس بدخول العرب من حضارة وعمران). وهى الحسرة التى وصلت لأوجها قبل سنوات قليلة حينما أقام العرب مأتماً تراجيدياً كبيراً بمناسبة مرور خمسمائة عام على خروج العرب من الأندلس، فى الوقت الذى كان فيه الأسبان يحتفلون بمرور خمسمائة عام على تحرير بلادهم من المحتلين العرب.

وها نحن هذه الأيام يتنادى بعضنا إلى الاحتفال بلحظة دخول الحملة الفرنسية إلى مصر، تحت اسم حركى هو: العلاقات أو الألفاق المشتركة. والحق أن الوعي الراشد الرشيد هو ذلك الذى لا يحتفل بنفسه غازياً أو مغزواً. أما الاحتفال بكوننا غزاة، أو الاحتفال بكوننا مغزوين ليس سوى تعبير عن سعادتنا بأن نكون «سارقين» أو عن سعادتنا بأن نكون «مسروقين». التعبير الأول يفصح عن نفسية المجرمين، والتعبير الثانى يفصح عن نفسية التابعين. ونحن نربأ بأنفسنا أن نكون مجرمين أو تابعين.

(٧) نحن نحتفل - إذن - بجائى عام على مقاومة الشعب المصرى للحملة الفرنسية، ونحتفل بدماء المصريين التى جعلت الغزاة ينسحبون يليل، ونحتفل «بسحر الشرق» الذى جذب بونايرت إلى هلاكه. لا نخون المخالفين فى رأى، ولا نهون من الجانب الحضارى للحملة، حتى لو كان غرضه استعمارياً، ولا نهوكل الرافضين للاحتفال فتراهم أكثر وطنية من المؤيدين له. فالتخوين مراهقة، والتهوين جهل، والتهويل مزايمة.

علينا أن نرى الكوب كله، لا نصفه الممتلئ، ولا نصفه الفارغ.
ولا بأس، فى كل ذلك، من قليل من عزة النفس.

الحصن الأخير للهوية

عز الدين نجيب

لم تعرف مصر لقب "الفنان" إلا بعد مجيء البعثة الفنية مع نابليون منذ مائتي عام، ليسجل رساموها أمجاده، وليصوروا مظاهر الواقع ومعالم الجغرافيا والتاريخ وصور الأحياء في مصر، ومعطيات البيئة وأغاط التقاليد والعادات، وأنواع المحاصيل والزراعات، ومن منطلق «أعرف عدوك»، حتى يسهل للمحتل حكم البلاد وتحويلها إلى ولاية فرنسية وقاعدة انطلاق لفتوحاته في الشرق.. لكن مهنة الفن ذاتها وجدت بمصر - بالطبع - منذ خمسة آلاف عام واستمرت بغير انقطاع؛ برساميتها ونحاتيتها ومزخرفيتها وخطاطيها وحرفيها في كافة مجالات الفن، وكانت مهنة محترمة ومحاطة بالقداسة، على قدر ما كانت تؤديه من دور بالغ الأهمية، وما تلبيه من ضرورة دينية وحياتية، تتكامل مع منظومة القيم الروحية والأخلاقية والاجتماعية والجمالية سواء بسواء، ينطبق هذا على كافة الحضارات التي ازدهرت بمصر، من الفرعونية إلى الهلينية إلى القبطية إلى الإسلامية. وبالرغم من أن الحضارة الأخيرة قد شهدت شكوكا جمة حول السماح بتصوير الشخصيات، بما ينطبق على فنون الرسم والنحت على السواء، وبالرغم من أن المتزمتين الدينيين قننوا المصور بالشيطان، فوق أن فترة الحكم العثماني لمصر التي دامت قرونا من الظلام والتخلف، عطلت الإبداع المصري وفرضت عليه أغفاط شكلية جرفاء، فإن ذلك كله لم يمنع ازدهار الفنون التشخيصية في مصر، ولدينا العديد من تجليات ذلك على صحاف الخزف وأوانيه، وعلى جدران بعض القصور والمنشآت المدنية،

مثل بيمارستان فلاوون، إلا أن الأكثر ازدهارا كان فن تزويق الكتب في القاهرة بالرسوم التشخيصية الملونة، بأنساق فنية بزغت من روح الثقافة والهوية المصرية، معبرة عن البيئة والحياة اليومية على الصعيدين المصرى والعربى، بالتوازى مع ازدهار هذا الفن في بغداد ودمشق، الأمر الذى كان يبنى بتبلور شخصية مميزة ومتنامية - مع الزمن - للفن في هذه المجتمعات، تتوافق مع حاجات الناس فيها وواقع حياتها وقيمتها الروحية، وكان أيضاً يؤهل هذه الفنون للاتحام بشعوبها، وليس بنخبها الحاكمة والأرستقراطية فحسب، فى نسق حضارى متكامل، كما كانت دائما عبر العصور.

وبعيدا عن فنون التصوير، التى أحيطت بكوابح السلطة الدينية، فإن مصر كانت تزخر بطبقات الإبداع الحرفى الذى يمثل فنونها المتوارثة المرتبطة بالعمارة ومشتملاتها، من شرفات المشربية، ونوافذ الزجاج الملون المعشق المحفورة والملونة، وقطع الأثاث المخروطة والمحللة، وأشغال الرخام المزخرف على الأرضيات والجدران، وأعمال الفسيفساء والفسقيات المرمرية المنمعة وفنون نحت الأعمدة والاعتاب، وفنون الخط العربى فى الأحجار والأخشاب بارزة وغائرة، وفنون زخرفة الخيام، والتطعيم بالصدف والعاج، وأشغال الطرق والنقش على النحاس، والتكفيت بالفضة، وفنون الفخار والقيشاني والقوارير الزجاجية، وفنون السجاد والكليم والنسيج والتطريز والتذهيب، وفنون المشكاوات "والشفتشى" والمصاغ وبقية المشغولات المعدنية.. إلى آخر ما يزخر به ذلك العالم الثرى من نفائس إبداع اليد البشرية، الذى تتلاشى فيه الحدود بين الفن كقيمة فنية للمتعة الروحية، وبينه كمنتج ذى وظيفة حياتيه، وهو عالم منظم بنظام طائفى محكم، فى مدارج للتدريب والإنتاج والأحوار والتسويق، بل أيضاً فى مدارج للاتقان والابتكار، مما يجعل منه وعاء هائلا للإنتاج والدخل القوميى، ولتنظيم القوى المنتجة وحفظ حقوقها وتمسية طاقاتها ومواردها، وفوق ما يؤسسه ذلك النظام من قاعدة اقتصادية واجتماعية، فإنه يرسخ ذائقة جمالية طبيعية للشعب بكل طبقاته، لا تحتاج وسيطا للتثقيف أو متحفا للفنون، وصولا إلى تأصيل ملامح هوية مصرية للفنون البصرية ذات امتداد عربى وحضارى عريق، هوية قادرة على النمر والتطور وفق آليات التقدم الذاتى لكل عصر.

غير أن هذه المسيرة قد تعثرت، وتخلخل ذلك النظام كله بعد حملة نابليون، واتخذت المسيرة منحى آخر بعيدا عن الالتحام بالمجتمع المصرى على يد محمد على وأسرته من بعده، فقد تطلبت الدولة الحديثة لمحمد على وأسرته من بعده، فقد تطلبت الدولة الحديثة لمحمد على تأسيس صناعة حربية ضخمة، بما يخدمها من صناعات مساعدة، كما تطلبت نظام الأمن للبلاد ضد فلول المماليك المهزومين، بل ضد المصريين أنفسهم، الذين لم يكونوا محل ثقته فى يوم من الأيام، أن يقوم الحاكم بتشكيك النظام الطائفى للحرفيين، بحاراته المغلفة وشيوخ صناعته ومعلميه، والأهم من ذلك أن فرنسا - عدوتنا بالأمس - أصبحت قبلة أنظارنا اليوم، تسعى لمحاكاتها والاستعانة بفنانيتها، باعتبارها مالكة لتقنيات التقدم والحداثة، بأسعار وأجور أرخص من غيرها، بعد انهيار امبراطوريتها وتفشى البطالة فيها، فاتجهت أنظار الدولة الجديدة والطبقة العليا الجديدة بها لمحاكاة الأنماط الفرنسية فى العمارة والأثاث والفنون، مثل النحت والتصوير اللذين دخلا الحياة المصرية لأول مرة. وجاء النحاتون والرسامون من «السان سيمونيين» الفرنسيين بدعوة من محمد على وأبنائه، وأحيانا بغير دعوة، لإقامة التماثيل ورسم اللوحات الدينية لهم، وأصبح من المعتاد استجلاب المهندسين والحرفيين

من إيطاليا، مع الأعمدة والمسطحات، لإقامة القصور والمساجد بأساليب فن الروكوكو الأوروبية. ثم جاء الخديوي إسماعيل ليكمل الصورة على النحو الذي نعرفه جميعا، متطلعا إلى أن تكون مصر قطعة من أوروبا، فأزال أحياء بأكملها من القاهرة، بعمايرها ذات الطرز العربية، وشق مكانها شوارع جديدة على النسق الباريسي، واختفت أو كادت تلك الطرز العربية في المباني والشرفات والنوافذ والأثاث، واضمحلت ورش الحرفيين وكسدت سوق منتجاتهم، فتحولوا شيئا فشيئا إلى صناعات أخرى، واختلطت ملامح وجه الشخصية المصرية، فأصبح من العسير التعرف عليه.

وبالرغم من النقلة الهائلة لمصر على يدى محمد على وإسماعيل من القرون الوسطى إلى القرن التاسع عشر، مما هيأها لقبول آلياته المتعددة، والأخذ بأشكاله الديمقراطية، إلا أن تلك النقلة أجتاحت - ضمن ما أجتاحت - ملامح الهوية المصرية، بل وأفرغتها من كثير من قيمها الثقافية والإبداعية، وأحققتها بطريق الغرب الطويل، الذى لم تستطع أن تبلغ غايتها، ولا أن تعود منه إلى ذاتها حتى اليوم؛ وكانت الحملة الفرنسية على مصر مطلقا لأفواج الفنانين والكتاب الفرنسيين والأوروبيين للتعرف عليها وتسجيل معالمها وشم رحيقها، كجزء من صورة الشرق كما استقرت فى أذهان مثقفى الغرب، وعادوا بلوحات أشعلت الولع بمصر والشرق، وكان لذلك أثره فى اجتذاب بعض مشاهير الفنانين الفرنسيين فى أواخر القرن التاسع عشر أمثال رينوار وأميل برنار وفروماتنان وفورشيلا وفريير. وكليمان ديدنو وبرشير وجيرارديه، وغيرهم من الرسامين والموسيقيين، الذين اختاروا شارع الحرنفش بحى الجمالية ليكون مقراسمهم ومنتدياتهم وحفلاتهم الموسيقية.

وغنى عن البيان اختلاف هذا الذوق الفنى عن ذوق المصريين، فضلا عن غربة مسلكتهم وعاداتهم، ويحكى لنا المؤرخ الفنى رشدى إسكندر فى كتابه « ٥٠ سنة من الفن » عن الفنان الفرنسى الشهير إميل برنار صديق الفنان فان جوخ وأحد رواد مدرسة ما بعد التأثيرية، الذى جاء إلى مصر وباء بسخط الجميع وقالوا إنه مجنون!!... الأمر الذى رسخ فى أذهان عامة الشعب الطبيعة الشاذة للفنان ويعدده عن الواقع، ومن ثم أصبح لا يعنيه أمره أو إبداعه، وربما فسر ذلك أن تلك الموجات المتلاحقة من الفنانين الفرنسيين والأجانب لم تساعد على ظهور حركة فنية من أبناء المصريين، بالرغم من ثراء مصر بالمواهب طوال تاريخها، كان الانحراف بمسار الذوق المصرى إلى الذوق الأوروبى نقلة لم يستوعبها لا الشعب ولا صفوته المبدعة، فالفن بالنسبة للمصريين لم يكن لوحة المسند (حامل الرسم) التى تعلق على الجدار داخل إطار مذهب، أو قاعة مخصصة للفن يرتادها الجمهور، بل هو جزء من نسيج الحياة ذاتها ووظيفة نفعية ودافع روحى ضمن نسقها العقائدية والقيمية. أما الوصف التسجيلى لمظاهر هذه الحياة فى مناظر وتكوينات للأشخاص والأشياء والمباني، فهو أمر قد لا يعنى بالنسبة لهم غير المهارة وإثارة الدهشة، مثلما حدث للشيخ الجبرتي لدى مشاهدته رسوم فناني الحملة الفرنسية وتصويرهم المدهشة للأشخاص.

ولا غرو إذ نجد أن بدايات حركة الفن فى مصر- أواخر القرن الماضى وقبل إنشاء مدرسة الفنون الجميلة عام ١٩٠٨- كانت لفنانين أجانب أقاموا بمصر أغلبهم من الفرنسيين ممن أشرنا إلى بعض أسمائهم وغيرهم، وبعضهم الآخر من الأرمن الهاربين من الاضطهاد التركى، مثل الرسام دمرجيان (١٨٧٠-١٩٣٨).

وقد كان أول معرض للفنون الجميلة قد افتتحه الخديوي بدار الأوبرا عام (١٨٩١)، واصطحب معه الأمراء والأعيان، الذين تهاوتوا على شراء الصور. تزلفا للخديوي المتفرنس، ورغبة في الظهور بأنهم على دين ملوكهم، واستمر هذا المعرض يقام سنويا في نفس المكان، حتى انتقل عام (١٩٠٢) إلى شارع المدايق (شريف حاليا) وأطلقوا عليه اسم: المجموع الفني.

أما حركة الفن المصري الحديث في بدايات هذا القرن، فكانت حركة اصطناعية، بمبادرة من "البرنس" يوسف كمال، الذي كان يحمل ثقافة فرنسية خالصة، ويتوق إلى نقلها حرقيا إلى مصر، ليسجل له التاريخ دورا مقاربا لدور الخديوي إسماعيل، فأنشأ مدرسة الفنون الجميلة بدرب الجماميز قرب السيدة زينب، استجابة لتوصية صديقة المثال الفرنسي جيوم لابلان، الذي عينه مديرا للمدرسة، وأوقف لها الأوقاف الضخمة، واستقدم من أجلاها أساتذة من فرنسا وإيطاليا وغيرها من دول أوروبا، وكان لابد أن توضع مناهج الدراسة نسخا طبق الأصل من مناهج الك "بواز دي باريس"، من رسم التماثيل الرومانية، والطبيعية الصامتة، والورتريه، والمنظر الطبيعي، والطبيعة.. والتكوين من عناصر مختلفة.. إلخ.. كما يتضمن المنهج دراسة التشريح، والمنظر الهندسي ثلاثي الأبعاد، والتجسيم الأسطواني للأشخاص والأشكال بالظل والنور، واستخدام الألوان المتدرجة والفحم وألوان الباستيل بطريقة أكاديمية محافظة.. أما تاريخ الفن فهو تاريخ الفن الأوربي، منذ اليوناني حتى المدرسة الانطباعية الفرنسية وما بعدها، دون أدنى اعتبار لتاريخ الفن الفرعوني أو القبطي أو الإسلامي، ناهيك عن الحضارات الأخرى، وأما فلسفة الجمال فهي الفلسفة الأرسطية في المحاكاة وما يدور في فلكها، ومن هنا كان معيار المهارة والإبداع هو القدرة على النقل أو المحاكاة الدقيقة للطبيعة. ومن الطريف أن هذه المناهج هي بالضبط ما تقوم عليه الدراسة بكليات ومعاهد الفنون بمصر حتى اليوم، وإن كانت الاتجاهات الأوربية الحديثة في الفن قد اجتاحت أجيال الشباب خارج كلياتهم ومعاهدهم، ولكن في نفس المسار الذي يضاعف اغترابهم عن الذائقة الجمالية لشعبهم، بل ولطليعته المثقفة أيضا. وقد واجه أول معرض للفنانين المصريين عام ١٩١١ لخريجي أول دفعة من مدرسة درب الجماميز فشلا ذريعا، بالرغم من احتوائه على أعمال واقعية ووصفية لمظاهر البيئة، من خلال فنون التصوير والنحت والزخرفة والعمارة، وكان مقاما بنادي الأتوموبيل بشارع المدايق، فقد انصرفت القاهرة عن هذه الظاهرة الجديدة على الحياة المصرية، مما أدى إلى توقف نشاط المعارض وتشبثت جييل الزواد الأول بحثا عن مصير، حسب ما يذكر بدر الدين أبو غازي في كتابه عن محمود مختار.

منذ ذلك الوقت تبلور الاستقطاب الحاد بين ثقافتين وفنيتين، ثقافة النخبة وثقافة الشعب، فنون النخبة وفنون الشعب، وهو استقطاب كان يتضاعف مع مرور الزمن. وحتى خلال الفترات الثورية من تاريخ الحركة الفنية كان تعبير الفنانين عن رفضهم للظلم والديكتاتورية والحرب والاستغلال والقيصرية.. إلخ، يتم بلبغة خطاب أوربية بحتة، وتعرض أعمالهم في مواقع الأرستقراطية، كما هو الحال بالنسبة لجماعة الفن والحرة في الأربعينيات، وهم يقيمون معارضهم بفندق الكونتنتال أو بمدرسة اليسيه. وليس من قبيل الصدفة أن تكون البعثات الدراسية للفن متجهة أولا إلى باريس.. هكذا بدأت البعثات بمختار عام ١٩١٢، ثم تلاه أحمد صبري، وليس من قبيل الصدفة أيضا أن يحصل كل منهما على جائزة صالون باريس، الأول بتمثاله "نهضة مصر"، والثاني بلوحته "الراهبة"

خلال عقد العشرينيات. إن فرنسا - التي لم تنس قط غرامها الضائع في مصر بعد فشل حملة يونابر- كانت تسعى لاحتواء أول جيل يبزغ من شباب الفنانين المصريين ليكون جسرا لها مع أقرانهم في بلدهم، فهم في النهاية أفضل تبشير برسالتها الثقافية والحضارية، كما كان رفاعة الطهطاوى من خلال كتابه «تخليص الإبريز في تلخيص باريز» في أواسط القرن الماضي، وكما أصبح طه حسين في هذا القرن. وإذا كان الاتصال الفني المباشر بفرنسا قد تعرض للفتور نسبيا خلال الثلاثينيات، إلا أن البعثات الفنية لم تتوقف في اتجاهها، حتى قامت الحرب العالمية الثانية في نهاية الثلاثينيات، ودفعت إلى مصر- مع جيوش الحلفاء- بشباب المثقفين الفرنسيين والمبدعين منهم، من رسامين وشعراء وكتاب، نقلوا الكثير من أفكار الثورة والتحرر على الساسة وصناع الحروب إلى الطليعة الشورية من الفنانين في مصر، خاصة جماعة الفن والحرية، بقيادة الشاعر جورج حنين والفنانين رمسيس يونان وكامل التلمساني وفؤاد كامل. كانوا في البداية يرفعون لواء السريالية والماركسية معا، ويتخذون من أندريه بريتون ويول إيلوار بعض رموزهم الثورية، ويحدثنا الكاتب الكبير د. لويس عوض عنهم خلال تلك الفترة باعتبارهم ثوارا رومانسيين مغتربين في بلدهم، يعيشون الثقافة الفرنسية ويتحدثون لغتها ويأرسلون إبداعهم بأساليبها.

وقد انطلق مسار الحداثة في الحركة التشكيلية المصرية من تلك البوابة، فقد توالى أجيال الفنانين باقتناع شبه مطلق بالتوجهات الأوروبية، خاصة الفرنسية، وإن بدأوا منذ أوائل النصف الثاني من هذا القرن يفتتحون على العالم عبر بوابات غريبة أخرى، مثل أسبانيا وألمانيا وأمريكا، مع تنوع وجهات البعثات الدراسية إلى تلك الدول. لكن الأساس الفكري العام لا يختلف كثيرا بالنسبة لها فيما بينهم. وفرنسا- وهي لا ترفع عينها قط عن مصر منذ الانسحاب منها- تدرك تمام الإدراك أن هذا البلد يمثل ثروتين هما سر عظمتهم وتفرد: الأولى تاريخه الحضاري الممتد وآثاره الخالدة، والثانية ثقافته، بجانبها الشعبي والطليعي، الذي يمثلها إبداع مثقفيه، ولقد استطاعت فرنسا في الماضي الحصول على قدر لا يستهان به من الثروة الأولى، وها هي الآثار المصرية تملأ قاعات متحف اللوفر بباريس، باعتبارها تراثا ينتمى إلى الحضارة الإنسانية جمعاء أكثر مما ينتمى إلى مصر الحاضرة، ثم إنها لم تكف عن مديد العون لاكتشافه وترميم الآثار في مصر خلال عشرات السنين الماضية، مما يجعلها شريكا محضرا في بعث وصيانة هذا التراث، أما الثروة الثانية فلم تستطيع كل محاولات فرنسا المضنية اختراقها والتأثير فيها وكسب صداقتها. والسؤال المنطقي هو، وماذا نستفيد حتى لو تحقق لها ما تريد؟.. والإجابة ببساطة هي أنها تدرك أن مصر - كما كانت طوال تاريخها- هي مفتاح الشرق، فإذا كانت الجيوش قد فشلت في الماضي في فتحه، فإن الثقافة هي سلاح اليوم، ولقد بات الأمر أكثر من ضروري في الآونة الأخيرة، في مواجهة القطبية الواحدة لأمريكا بعد سقوط الاتحاد السوفيتي، ومحاولتها الانفراد بالعالم وفرض هيمنتها عليه.

وإذا كنا قد تعلمنا الكثير من فرنسا على مدار حركتنا الفنية والثقافية، فإن ما ينبغي أن نتعلمه اليوم أكثر من أي وقت مضى، هو أن نعي خطورة الحفاظ على الثروة الثقافية التي نمتلكها، وأنها المستهدفة في الفترة القادمة، ويفقدنا لها أو اهتزاز إيماننا بها، نفقد آخر حصون الدفاع عن هويتنا.. ووجودنا.



ويسألونك عن الحملة؟

غادة نبيل

«قرر خالد عبد الباقي مدير نيابة مدينة نصر إخلاء سبيل موظف بالسكة الحديد بضمان محل إقامته- كان الموظف قد ارتدى زي ناهليون وحاول دخول الاستاد لحضور مباراة الأهلي والبلدية بدون تذكرة دخول - كما اعتدى على ضابط الشرطة الملوك بالحراسة على البوابة الرئيسية. تبين أن الموظف يعاني من اضطرابات نفسية ويقوم بأفعال غريبة، كما زعم خلال التحقيقات تكليفه من "ناهليون" بفتح مصر.

تم تسليم الموظف لأقاربه بعد تعذره برعايته». شرها ليس ما يضحك. شرها هو شرها فقط.

ربما حق لكل الموظفين في مصر أن يجنوا، لكن انتحال أو توهم حالة ما أو تقمص شخصية ناهليون وفي توقيت النسوة الثانية للغزو البونابرتي لبلادنا، الذي يدعونا البعض إلى فحص وبحث مآثره و"إيجابيياته" و"انعكاساته" وشقوتنا التي كانت ستكون لولاه... وشقوتنا "الجاهلة" "المتعصبة" (والتعريفات الجديدة لأكثر معجم العربية بدأت تنثر في مقالات كبار الكتاب والمثقفين منذ فترة) التي تضاعفت سلبياته في العصر الحاضر لأنه لم يدم لأكثر من سنوات ثلاث فحسب - أى لا شيء بحساب تاريخ الشعوب، كما يؤمن المسئولون الرسميون عن الثقافة في هذا البلد - بلدنا.. كل هذا يجعل الموظف المذكور في الخبر أعلاه، الذي نشرته جريدة الوفد منذ فترة قصيرة مواطناً أشك نوعاً

فى درجة غيبوبته العقلية- اجتماعيا كما يحاول الخير الإيحاء بقوة، وأتصور أن الباحثين لابد أن يقوموا بدراسات جادة تعتمد تحليل المضمون أو ماشاءوا من أساليب، فربما اكتشفنا ولو متأخرا العلاقة السببية بين الهوس الكروى "الموجه" لدى الشعب المصرى وبين الحملة الفرنسية الغازية على مصر..

فلنتجهد

أولا: أحب أن أعترف بأننى لست باحثة تاريخية وأقر - فى ذات الوقت- أننى لم أقرأ كتاب "وصف مصر" وإن كنت قرأت فقرات مقتطفة على لسان ماسبيرو وغيره فى كتب أخرى مثل "أثينا السوداء" لمارتن بيرنال الذى سبق أن قدمت له عرضاً (قبل ترجمته) فى أدب ونقد.

ثانيا: أتجرك فى مقالى هذا الذى اعتمد أسلوب استقصاء ومحاولة تحليل شذرات معلوماتية مشتقة فى الأغلب الأعم من كتاب "الاستشراق" لإدوارد سعيد صوب مادونه التاريخ.. ولا أعرف كم تاريخياً هناك؟.. لم أقرأ المناهج الدراسية (وخاصة مادة التاريخ) فى المدارس الفرنسية الخاص منها والعام - أى مدارس فرنسا.. لأعرف إن كان ثمة تاريخ آخر بعد أن كدنا نؤمن بالآ بديل لحقيقة أن "التاريخ دائما يكتبه المنتصرون".

لكنى تعودت - من القليل من التاريخ الفرعونى والأيوى والملوكى والانجليزى والصينى الذى درسته فى المدارس - تعودت أن أصدق الموتى.. لا الأحياء.

وليست هذه سخرية. فنبليون ميت وإدوارد سعيد حى .. وسليمان الحلبى ميت.. أنا أصدق من لا يحتاج أن يكذب.. وفئة إضافية مستثناة لا تكذب وإن "احتاجت"، وموت سليمان ليس كموت بونابرت فلنحاول أن نصدق تاريخ "المقتولين" .. ولو كان القتل هم المنتصرون.

- بدءاً لم يعد لفرز أن الدور الفرنسى فى القيام بمهمة "تحضيرية" لأمم كثيرة فى الشرق بل وحتى فك شفرة لغة كتاب الزند أفسستا (الزراذشتي) المقدس وبروز العاصمة الفرنسية كمركز للدراسات السانسكريتية (اللغة الهندية القديمة) فى أوائل القرن التاسع عشر واهتمام نابليون بالشرق عموماً كان مصدره القلق من الدور الإنجليزى فى الهند، وعليه فالثقف المصرى غير المتخصص فى التاريخ يعرف يقيناً أن مصر كانت بحكم ما يمكن اعتباره "الخميرة الجغرافية" مطعماً دائماً - كما تعلمنا من المدارس - يسهل له لعاب الجميع.

كان قدر مصر أن يستولى (بضم الياء) عليها مثلما حظيت بأن يطأها عظماء سابقون فى التاريخ كالاسكندر (الذى كانت مراهقة نابليون وقرأته المبكرة دالة على استلهاهه كما يؤكد التاريخيون) وخاصة أن الهرس النابليونى ببلادنا والمنطقة العربية تداخلت أسبابه وانعكاساته ومظاهره ما بين تلخيص نابليون لكتاب Histaire des Arabes لمارينى وذكرى انتصاراته فى إيطاليا عام ١٧٩٧، أى قبل غزوه لمصر مباشرة فى العام التالى، وهى الانتصارات التى أفرزت وقتها معاهدة كامبو فورميو ونبهته للسحر القديم للشرق "المتخيل" بالإضافة لقناعة هتلر القرن التاسع عشر بمقولة تاليران أن "الظروف الحالية تحتم الاتجاه نحو مستعمرات جديدة والتصدى لبريطانيا بالأسبقيات فى المنطقة".

لكن الانبهار لم يكن بالإسكندرية فقط وإنما أيضاً- أى لدى بونابرت كما تذكر المراجع التاريخية

الأجنبية- بقيصر وأفلاطون وسولون وفيثاغورس. ولكن الشرق من حيث هو شرق لم يكن أبداً "ثقياً" أو غير مشروط" على مستوى نظرة الآخر الأوروبي له. وإدوار سعيد يقر أنه دائماً كان هناك شرقان: شرق متخيل ، فرويدي أو شبنجلري أو دارويني، وشرق آخر يخضع لنظرة عنصرية مسبقة. أما الشرق الرافض بعزة ويعنف لكل محاولات "تخضيره" - غزوا فهو ما لم يفلح الأديب الفرنسي الكبير فلوير ولاينير قال ولا غيرهم وحتى فيلق الباحثين والمتخصصين المرافقين للحملة في فهمه، فظالماً أن الشرق كان عبارة عن مجموعة من القيم التي لا ترتبط ببعضها ولا حتى بواقع احتياجاته هو (أى الشرق) وإنما بأفئودج الروابط التي كانت قائمة فعلاً - فى مرحلة ما من تطوره- بينه وبين الماضى الأوروبى ككل فلا معنى لفهم احتياجاته أو احترامها تماماً كما قال لى بعض الأمريكيين لدى زيارتي للولايات المتحدة، وذهولى من عدم معرفة رجل الشارع العادى أين تقع الخرطوم.. (بل إن طالبة كانت معى بالمدرسة أجابت المدرس مرة بإزاء سؤاله عن عاصمة مصر أنها إسرائيل - وكانت فى الخامسة عشرة من العمر) أقول إنهم إزاء ذهولى اعترفوا: «الأمريكي العادى يشعر أنه سيد العالم ولا يحمه سوى حديقة منزله وسيارته وعطلة نهاية الأسبوع وكلية!» . كليه أهم منك عزيزى القارئ- أستميحك عذراً- ومنى.

هذه النظرة أو الموقف من هذا النوع ضمن استشرى القرن الثامن عشر والتاسع عشر، لم يكن مستغرباً أن يفرز المزيد من الرؤى الاستعمارية الاستعمارية. وفي كل الأحوال التكريس لقناعة التفوق التي سيطرت على الرؤى التقييمية للشرق فى كتابات فلوير، ولين، وريتان الذى رسخ لديهم جميعاً اليقين الذى لا يتزعزع بأن الغربيين أرقى من الشرقيين كما ينضج كتاب "Manners and customs of the Modern Egyptians" لصاحبه لين..

الشرق الذى عرفه الغرب الأوروبى نتيجة الحملة الفرنسية إذن هو الشرق الذى أتى به رجال الحملة فى ذهنهم. أى الذى حملوه معهم من بلادهم المختلفة بحيث لم تضاف مشاهدات الواقع سوى الشيء الضئيل - والصادم لهم حضارياً أيضاً. وأقصد الصدمة هنا بمعنى الاختلاف وليس بأى معنى قيمى- وحتى هذا الشيء الضئيل تمت ترجمته ليسهل تثله واستيعابه ضمن الخطاب الاستعمارى، أى خطاب نابليون فى مصر والذى كان كل من كتاب Desiption de l'Egypt و Imstut.d Egypt الذى أنشأ نابليون أبرز أدوات سيطرته إلى الحد الذى جعل الكاتب الفرنسى الشهير فيكتور هوجو يصف نابليون بـ "محمد الغرب" كما يقول إدوار سعيد - سياً فى الرسول ومدحاً فى يونابرت- بعدما رأى نجاح الأخير فى خلد بعض المشايخ عقب الاحتلال بأنه لا ينوى شراء دينهم ثم بال عسكريه بعد ذلك فى قلب محراب أحد أهم المؤسسات التى تشمل هذا الدين فى مصر ومعهم خيولهم .

Bizarre Jouissances

اللعب الشاذ للشرقيين... هكذا كان الكتاب الفرنسيون يعقلون على مشاهد الشحاذين والحواة ممن يستعينون بالقرود أو غيرها من حيوانات فى ممارسة ألعاب فى شوارع القاهرة للتكسب.. وهكذا علق فلوير مرة فى السوق..

وفلوير عندما أتى إلى مصر أقام علاقة مع فتاة هوى كان اسمها "كُشك هاتم" يقال إنها من أوجت له بنموذج الأثنى فى كل من "سالومية" و"سالامبو".

ونجد لدى سرد أوصاف أثناء التمثول ما يؤكد على أنها المرأة الحسية تماماً- دون أن تنفعل هي - البرينة بشبقها ولم يمسه التحضر والتي يجتمع لديها أو يتساوى عندها الجميل والقيح ولا تحركها رقة أو عنف ولا تشعر بوجود الطرف الآخر في العلاقة الجنسية إلى حد أن فلوير سمح لنفسه أن يقول - مضمناً - «المرأة الشرقية ليست أكثر من آلة إذ لا تميز بين رجل وآخر».

هكذا... لأن ساقطة تحترف بيع جسدها بأجر لم تستجب له وهو يدرسها- مفعلياً- وربما لأنه هو من كان مجبئاً (بكسر الباء)، إذ أننا لم نسمع أبداً كشك هانم" يخرج علينا بمقولة عن ميكانيكية المرأة الشرقية- كل نساء الشرق هكذا في سلة واحدة!؟

هذا رغم اعترافه أنه كلما ركز على التفاصيل في أي مشهد في الشرق، كلما فهم المجموع كله بدرجة أقل ثم أن القطع المختلفة لما يبدو كلعبة من قطع الصور- والكلام له - تسقط في مكانها نفسه.

نحن هنا إذن أمام اعتراف كامل بحالة من الاستغلال وعدم القدرة على فك شفرة الآخر- رغم فك حجر رشد- ونبرقال لم يكن بأفضل حالاً رغم أنه أقام علاقة مع سيدة تدعى زينب كما أثبتت المراجع لكنه آمن- على طريقتة- باختزال الثقافة المصرية في كلمتين يذكرهما إدوارد سعيد بأنها "طيب" و"مفيش" إذ يقرر نبرقال صراحة أنه يرى في الشرق ما أسماه Le pays des ieues et de l'illusion أو «بلاد الأحلام والوهم».

لهذا يتبدى الاستشراق كظاهرة - في نشأته على الأقل - كاستجابة للثقافة المنتجة له أكثر من الثقافة التي يدعى مخاطبتها أو محاولة ترجمتها وفهمها ولهذا مثلاً نجد "وصف مصر" في نظر إدوارد سعيد من حيث هو مشروع يطمح إلى انتزاع التاريخ المصري أو حتى الشرقي كتاريخ له تماسكه وآلياته وهويته وحسه الخاص بهدف جعله يتماهى أو يسعى لإيجاد مشروعيته في ما يسمى التاريخ العالمى تلك الكلمة الأكثر تهذيباً في سياق الامبراطوريات الاستعمارية للقرن الثامن عشر والتاسع عشر "للتاريخ الأوروبي" وذلك لأن الاستشراق في جذوره وفق تحليل سعيد ماهو إلا رؤية سياسية للواقع تقوم أبنيته على تشجيع الاختلاف بين ماهو مألوف أي الشرق/ الآخر.

وطالما تم "تحضير" مصر بما وصفه شارلي رو بإدارة حكيمة مستنيرة يمكنها بعد هذا القيام بدور "تحضيرى" مماثل يشع أشعته على جيرانها الشرقيين وأدوات ناهليون في هذا هي بالضبط أعضاء Institut d'Egypt الذى أنشأه و"وصف مصر" و(تشمل الغرائب المثيرة المصرية ما لاحظ بعض الدارسين من حرص فرنسا على الإفادة من التحنيط لتحنيط فرسانها الذين يسقطون في المعارك) ويتحدث تي. إي. لورانس عن "العرب المثيرين للغربة" في خطاب يبعثه ل. ف. و ريتشاردز (القرن الحالى وتحديداً عام ١٩١٨) فيقول.

«دون أن أشاركهم وجهة نظرهم على أي نحو، اعتقد أن بإمكانى أن أفهمها بما يكفى لأنظر لنفسى وإلى غيرى من الأجانب من موقعهم ودون أن أدبها. أعرف أنني غريب بالنسبة لهم.. ودائماً سأظل لكن لا يمكننى أن أعتقد أنهم أسوأ (لهذا) مثلاً لا أستطيع أن أغير وفقاً لطرائقهم». ورغم هذا التسامح الظاهرى الذى نكاد نحترمه إذ نوشك أن نصدق ببيع تي. إي. لورانس لنفسه نفس حزمة التعميمات القديمة المنطلقة من منظومته القيمية إذ يتحدث عن الزهد الذى يبلغ حد

"المجذب" (لأنهم كيف) على مستوى اقتناء الماديات وكيف أن ذلك يتسبب في الجذب الأخلاقي دون أن يشعر أن عليه عبء توضيح ما يبدو واضحاً له وحده!

لعل هذه المقتطفات لا تقدم مفاجأة للقارئ الذي لا زال محتلتاً بالوعى التاريخي الكافي الذي لا يجعله يتهلل أمام الولع الفرنسي بمصر الذي أدى إلى تنظيم احتفالية مرور مائتي عام على ما يظن أن نابليون دشّن له عندما اقتربت سفنه من ميناء الإسكندرية في ١٧٩٨. وعموماً هي لا تعدو أن تكون مدخلاً سريعاً لرأى ثابت وقائم وأقهر - للمرة الأولى - أنه "مسيق" دون أن أدعى التبرؤ من هذه الكلمة الأخيرة، ولعل "أسبقية" الموقف هنا شرعيتها تاريخية وطنية إن كان لا بد من شفيغ فلماذا أكتب ما أكتب؟

الإجابة: لأنني مصرية.

بعد هذا يأتي أى شيء وكل شيء..

يتصور مثلاً بعض الإعلاميين المصريين المقيمين في فرنسا أنهم يخلعون الشرعية على احتفاليات الحملة الفرنسية في بلدنا بأن يوردون اسم د. طه حسين في سياق الدعوة لاحتفال مشابه لمرور ١٥٠ عاماً على بدء العلاقات المصرية الفرنسية منذ الفزوة ورغم حساسيات الرضع الاستعماري الذي كانت مصر تعاني منه كثيراً في مرحلته وهم في هذا لا يختلفون عن المسؤولين الرسميين الذين يتوهمون أن سفر رئيس الدولة لفرنسا قريباً لا بد وأن يخرس كل الألسنة المتطاوله التي تعجز عقول أصحابها عن فهم وتقدير ظاهرة اللقاح الثقافي بين الشرق والغرب والتي جسدها الفزوة البونابرتية ذات قرن. بل ويبلغ الأمر ببعض كبار التاريخيين المصريين أن يقول متسانلاً: «لماذا نركز على الوجه السياسي وهو أسوأ الوجوه لاحتفال في العلاقات المصرية الفرنسية وتاريخه غير مشرف؟»

ونكاد نضرب كفاً بكف إزاء هذا السؤال الذي لا نفهم كيف يوجه للمستعمر (بفتح الميم) وليس للغزاي ثم من الذي اختار ذلك الوجه دون غيره وكرس له أساساً للعلاقات بدءاً بالملك لويس التاسع والحملة الصليبية عام ١٢٤٩ وانتهاء بما حدث في حرب ١٩٥٦ والدور الفرنسي الرائد فيها؟

وما الذي يملك أن يقوله أى تاريخي - مهما كانت موضوعيته - إزاء السمسة الأثرية التي أعطت الإنجليز حجر رشيد لأنهم لم يعرفوا قيمته أو ماذا يمكن أن يقال في سرقات القنصل دورفنديه الذي حول الكثير والكثير من آثار مصر لمتحف اللوفر الذي يقال إن به وحده ما يقرب من خمسة آلاف قطعة آثار منهوية؟ حتى إن أحد الأصدقاء الأوروبيين قال - بعد زيارة لمتاحف السرقات في أمريكا مثلاً عندما سألته إن كان هذا قد شجعه على زيارة بلدنا - قال «ولماذا لقد رأيت كل ما أريد هنا؟». وأرجو ألا يكون من بين القراء من يشارك وزير الثقافة الرأى الذي عبر عنه في معرض للكتاب منذ سنوات أن «كثر خيرهم ببحرتموا آثارنا ويحافظوا عليها كويس»!

ما المؤلم إذن في الموضوع؟

المؤلم بحق هو رائحة التبصير - رغم تراجع المجتدين لها بطيئاً - التي تفوح من كتابات ومنطق العديد من المثقفين. هذه الرائحة نشمها مثلاً بوضوح معلن في الإدعاء الكاذب والآثم على لسان أحد الشعراء «أنا - هكذا معشر المصريين شتتنا أم آيينا - تدين للفرنسين بالكثير» حتى إنه يومئ بسخرية إلى كلمات الشهيد محمد كريم للفرنسيين بكل إباء وشمم: إن مصر بلاد السلطان وليس

للفرنسيين أو سواهم شيء فيها فاذهبوا إلى حال سبيلكم».

طبعاً قد نكون مجتمعاً متناقضاً لكن منذ متى كان هذا يعطى أى أحد حق السخرية من كل ما يمثل القيمة الحقيقية ليس فقط لتاريخ تضالات الشعب المصرى ولكن لمبدأ الحياة نفسه؟

وإذا كنا نتفق مع هؤلاء البعض فى نقاط محددة مثل انتقادهم لتوصيف من نوع «الوضع الشرعى.. لأنه دعوة لانفصالها (أى مصر) عن تركيا. كما جاء فى مقالاتهم الناقدة لتخاذل مواقف بعض الوطنيين أمثال أستاذ الجليل أحمد لطفى السيد وتذبذبهم بين كلمتى الاستقلال التام والاستقلال الكامل أى إذا كان لنا أن نشاطرهم الاستياء من الربط العقيم لدى العقلية المصرية وقتها بين ماهو شرعى (١١) وبين الاستقلال وحق الشعوب ألا تحتل وهم أنفسهم يعززون هذا إلى عدم نضوج الوعى القومى المصرى حتى ذلك الوقت (يبدو أننا يجب أن نمتن لنابليون على انضاجه) فما الذى يبرر مقولة متوازية فى خطتها البائن ثم تراجعها الأكثر بينونة عن نفسها لدى مؤرخ مصرى كبير يقول - ويلده ليس مستعمرًا مثلما كانت أيام أحمد لطفى السيد- «نحن نحتفى ولا نحتفل» على غرار برنامج «لغتنا الجميلة» الذى يتبع منهج «قل كذا ولا تقل كذا..»؟

تقول كاتبة مرموقة أحترم كتاباتها وسافرت مؤخراً إلى فرنسا وتنفى تماماً أن يكون لسفرتها الجماعية أية علاقة بالتجاوب مع الاحتفالية ولكن حتى لا تزهق نفسها بالإدعاء أن سوء التوقيت وراء المصادفة «لينبذ كل من هاج وماج وأرغى وأزبد.. واتهم المسافرين فى شرفهم الوطنى..»
كلمتان وحيدتان أحب أن أقولهما للكاتبة الفاضلة.

سيدتى من الصعب جداً أن "ينبذ" ٦٠ مليون مواطن مصرى لا تشكل النخبة المثقفة فيه إلا هامشاً محدوداً ومن هذا الهامش نبت هامش آخر هو من اختار أو رضى السفر..

لا مجال لأن نشمت بأحد حتى ولو كان قد حظى بسوء معاملة لا يبرر فى بلاد "الغاليين" كما يصف الفرنسيون أنفسهم لكن أؤكد لك أننا أيضاً شرفاء لا نكتب أو ندين قبل التيقن من المصادر والمصادر فى حالتك وغيرك المركز الثقافى الفرنسى.

والسؤال الآخر الذى يحيرنى فعلاً وأتمنى له إجابة سيدتى «هل إذا انبط غالبية أبناء شعبنا تظلمين وحدك واقفة أم يشق الأمر عليك؟». بل هل تتمنى لهذا الشعب- لن أدعى الحديث باسمه كما فعل الشاعر الكاتب الكبير بالأهرام - فى عمومهم فقط إذا لم اصطدم بموقفك- أن "ينبذ" حقاً؟..

طبعاً محزن بلا حدود أن يعلن شاعر كبير أنه لا يرى عاراً فى أن نحتفل بالمرزبا المثوية للحملة الفرنسية وليس فى هذا - حسب كلماته - ما يجرح الشعور القومى». المحزن أننى أصدق أن هناك من يصدق هذا ولا يردده فقط.

يا معشر المثقفين الذين يختلفون معى أسأل هل انضمامى كعميلة للموساد أو أى جهاز مخابرات آخر هو وحده الذى يجرح الشعور القومى أما ما دون ذلك فلا؟

أم أن للحقيقة- كما يردد الكثيرون- أكثر من وجه استناداً لتلك القصة السخيفة القديمة ذات الجذور الصينية وإن كنت أشك أنها عربية الأصل والتي تجعل "الحقيقة" شيئاً مختلفاً فى كل مرة يحاول أشخاص مختلفون الإمساك بجزء من جسم القليل.. وفى نهاية الأمر يتضح رغم اختلاف الرؤى نتيجة إمساك ذيل أو أذن والتصورات المختلفة المرتبطة بتلك الإحياءات أنه قيل.. أحد لم ينتبه للجانب

الآخر.. "حقيقة" أنه فيل وليس أرنبا أو قطة. لست أمزج.
ولا أعظ.. لكن أليست الحقيقة ذلك الشيء المكتفى بنفسه الذي لا يبحث عن متكأ أو مخبأ..
هى المحتاج إليها لا تحتاج إلا من يؤمن بها ويعلمتها..
حقيقة لويس التاسع ونابليون ودخول الإنجليز مصر واحتلال إسرائيل لفلسطين.. حقيقة واحدة..
كيف يمكن الفصل في أى وقت بين جزئيات ومراحلها لمجرد اختلاف اسم الغازى أو أن إحداها رمت لنا
بطريق الصدفة والغزو مطبوعة إلى ملك أحد التأكيد على استمرار حرماننا من نفتحها العظيمة لولا
إطالة سارى عسكر؟
أسأل المتحمسين للاحتفالية تحديدا إذ يزعموننا منذ فترة إعلاميا هل تؤمنون حقاً بما تكتبون أم
تحاولون الدفاع عما تفعلون لأن لهذا الأولوية فيرتيك منطقكم ومعه الكتابة؟
وأخيراً أقول إذا كان لايد من الاحتفال بأى شيء فلماذا لا يكون العام المقبل- أى زحزة التاريخ
بعيدا عن ذاكرتنا التى يتهمها أحد المفكرين الجامعيين بالحساسية.. وبالطبع أقول نعم نحن حساسون
وحساسات..
ثم لماذا لم نطالب فرنسا بالاعتذار مثلما تفعل كل الأمم التى لا ترضى لكرامتها أن تظل موطوءة
حتى وإن قال قائل لكن فرنسا الآن معتدلة كثيرا إزاء قضية الشرق الأوسط ونحتاجها لتحقيق بعض
التوازن في وجه القول الأمريكى.. أقول وما علاقة هذا بالكرامة وهل نحن أقل من الاسرائيليين أو
اليابانيين أو غيرهم؟
وأيضاً أقول سلاماً لك يا سليمان الحلبي ومحمد كريم وعبد الوهاب الشبراوى وسليمان الجوسقى
ويوسف المصيلحي وأحمد الشرقاوى أنتم و٤ آلاف شهيد صعدوا - لم يسقطوا - فى ثورة القاهرة
الأولى وإلى الألوف التى سقطت غير معلومة العدد أو الأسماء فى ثورتنا الثانية وثى عكا بالشام
فى فترة ثلاث سنوات لا أكثر.
رغم دواعى السياسة الخارجية.
والمشيئة الفرانكفونية
وكل التبريرات والإدعاءات وغيرها من أمور لا علاقة لها - ولن تكون يوماً ذات علاقة بالحقيقة.
إليكم نعتلر.. ونعتلر ونعتلر.



سينما فرانكوفون

أحمد عبد العال

(١)

لا شك أن الحملة الفرنسية على مصر في يوليو ١٧٩٨م كانت عملاً عسكرياً، عدواناً سافراً قامت به فرنسا ضد مصر، وربما كان من المفيد أن نذكر لمن يدعون النسيان، وتذكر معهم، أن القوة العسكرية التي أرسلتها فرنسا بقيادة نابليون بوناپرت لفتح واحتلال مصر، كانت تتكون من (ثلاث عشرة بارجة تحمل فيما بينها ١.٢٦ مدفعاً، و٤٢ فرقاطة ومركبا خفيفا وزورق بريد، و١٣ ناقلة، ونحو ١٧.٠٠٠ جندي، ومثلهم من الملاحين والجنود، وأكثر من ١.٠٠٠ قطعة من مدفعية الميدان، و١.٠٠٠ قطعة من الذخيرة، و٥٦٧ عربة و٧٠٠ حصان)(١). وقد انضم إلى هذا الأسطول ثلاث قوافل من جنوه وأجاكسيو وشفتيافكيا وبها بلغ مجموع الجنود (٥٥.٠٠٠ جندي، ومجموع السفن قرابة ٤٠٠ سفينة)(٢) وحملة عسكرية بهذا الحجم من الجنود والعتاد وموجهة من دولة إلى دولة أخرى، لم تكن للتنزة أو القيام بزيارة للتعارف، وإنما هي حرب لا لبس فيها والمتيقن أن فرنسا كانت تسعى من حملتها العسكرية ضد مصر إلى تحقيق أهداف ومكاسب ارتضتها لها، وبفاعا عن مصالحها والتي رأت معها أن الخيار العسكري على فداخته وتكلفته السبيل الأكثر جدوى والأقل ثمناً.

وأياً كان الأمر، فإن وزارة الخارجية الفرنسية أوفدت في وقت مبكر على قيام الحملة البارون "دوت" عام ١٧٧٧ في مهمة سرية لشرقي البحر المتوسط،

وحن الناحية الرسمية فقد كلف القيام بالتفتيش على المؤسسات القنصلية والتجارية الفرنسية فى شرقى البحر المتوسط وأما مهمته السرية والأخطر فكانت (استطلاع إمكانية الاستيلاء على مصر وإحالتها إلى مستعمرة فرنسية)(٣).

والذى لا شك فيه - أيضاً - أن نتائج الحملة الفرنسية على مصر ، بكل أبعادها وأثارها ، لم تنته بنهاية الحملة ورحيل الجنود الفرنسيين عن بر مصر (يستخدم من المصادر الرسمية أن لجنة العلوم والفنون المرافقة للحملة الفرنسية كانت مؤلفة من ١٦٧ شخصاً ، وأكبر قوة فى اللجنة هى قوة المهندسين المدنيين (تسعة عشر) والمساحين ورسمى الخرائط (ستة عشر) ، وكان هناك رجال أكثر كفاءة من هؤلاء بين الفلكيين والنباتيين والجراحين والكيميائيين والأثريين والمدرسين والمترجمين ، على أن ألع علماء الحملة كانوا من الرياضيين والكيميائيين وعلماء المعادن والحيوان ، ومن خير من وقع عليهم الاختيار المصوران "ننون" ، و"دوتيرتر" والمعماري "بلزك"(٤) ، ومن هنا يمكننا أن نتفهم كثافة الحضور العلمى والثقافى للحملة الفرنسية على مصر - إذا جاز لنا هذا التعبير - وأسباب بقائه واستمراره .

وهذا الاختيار الدقيق الذى يتم عن عناية شديدة وحرص فائق لرجال الحملة من العلميين الفرنسيين من أهل المعرفة والتخصص العلمى ، لابد أن يستلقت الانتباه إلى سفزاه ، والأهداف التى سعت لها فرنسا من وراء وجودهم بين الجنود ، ومباشرة مهامهم التى جاءوا من أجلها ، وهو ما يقودنا - دون عناء - إلى الأهداف البعيدة للحملة الفرنسية والتى لم يعلن عنها فى حينه ، وأن الجنود والمدافع والناقلات والفرقاطات لم يأتوا إلى مصر ، إلا لكى يمكننا هؤلاء العلميين الفرنسيين من دراسة مصر ، والإطلاع على شئونها إطلاعاً مباشراً وحيماً ، ومن ثم تأصيل حضور فرنسا حضارياً وثقافياً ، وهو ما اصطلح على تسميته بالفرانكوفنية ، أى الشعوب غير الفرنسية الناطقة بالفرنسية أو غير الناطقة بالفرنسية على حد سواء ، وذلك فيما لو استخدمنا الاصطلاح للتعبير عن مراميه الدال عليها .

واعتباراً من هذا التاريخ ، يمكن القول إن الحياة الثقافية والفكرية فى مصر ، قد خصبت - ولأول مرة - بنتائج الحضور الحضارى لفرنسا ، وفيما يمكن الاستدلال عليه فى مجالات ، التعليم والثقافة والحياة الفكرية على وجه عام .

(٢)

فيأذا ما أضفنا إلى ذلك ، (ما حملته السفينة الحديثة الفرنسية فى ربيع عام

١٨٢٦م "لاترويت" لأول بعثة من طلاب مصر إلى فرنسا وتحت إشراف الشيخ "رقاعة الطهطاوي" (٥)، لا يمكننا أن ندرك أن السنوات الفاصلة بين لقاء فرنسا بمصر عسكرياً في يوليو من عام ١٧٩٨م، قد أسفر وفي أقل من ثلاثين عاماً عن أول لقاء بين مصر وفرنسا في ربيع ١٨٢٦، والذي تم بموجبه تأسيس أول طليعة أو نخبة من المبعوثين المصريين، الذين أمضوا قرابة خمس سنوات في فرنسا، يتلقون العلم والمعرفة على يد أساتذتهم الفرنسيين في الفترة من عام ١٨٢٦م وحتى عودتهم لمصر عام ١٨٣١م، وبذلك يكتمل لقاء فرنسا بمصر عسكرياً في ١٧٩٨م، وحضارياً في ١٨٢٦م، ويتاح لفرنسا هذا الحضور القوي والممتد في الحياة الثقافية والفكرية في مصر، وفي تلك المرحلة من تاريخها المعاصر من بدايات القرن الثامن عشرة حتى يومنا هذا.

وقد ضمت هذه البعثة أربعة وأربعين طالباً (أحد عشر طالباً لدراسة أساليب الإدارة العسكرية والمدنية والسياسية، وثمانية لتعلم فن البحر والهندسة العسكرية والمدفعية، واثنين لاستقصاء علم الطب والجراحة، وخمسة لدراسة الزراعة والمعادن والتاريخ الطبيعي، وأربعة لدراسة العلوم الكيميائية، وأربعة لدراسة فن الأيدروليك وصب المعادن، وثلاثة لدراسة الحفر في المعادن والطباعة، وواحد للترجمة، وآخر للعمارة، وقد أضطر خمسة من أعضاء البعثة إلى العودة لأسباب بعضها صحي والبعض الآخر يتعلق بعدم الكفاءة وقلة الأهلية) (٦).

وقد أخذ الطلاب يتواردون إلى فرنسا في كل عام وينضمون إلى طلاب البعثة الأولى (فبلغ عدد الذين قدموا إليها في طلب العلم من سنة ١٨٢٧م إلى سنة ١٨٣٣م نحو ستين (٦٠) طالباً وقد تخصص أربعون (٤٠) منهم لدراسة العلوم الآلية (الميكانيكية)، وأثنا عشر لدراسة الطب وإذا ضممنا إلى هؤلاء الطلاب، سبعة من الحبشان وثلاثة من أبناء الذوات، فإن مجموع طلاب البعثة حتى تلك السنة يبلغ (١١٤) مائة وأربعة عشر طالباً) (٧).

فماذا كانت نتائج هذه البعثات؟ وما هي الأعمال والمهام التي كلف بها هؤلاء المبعوثين بعد عودتهم من فرنسا.

ولا يسعني في هذا المقام إلا أن أورد أسماء بعض النابغيين: عيسى بك ومختار بك وقد تولى أحدهما رئاسة مجلس الحكومة والآخر إدارة المعارف العامة، وحسن بك الذي عهدت إليه نظارة البحرية، وأرتين بك وخسرو أفندي ويشغل أحدهما الآن المنصب الأول لكتابة السر والترجمة لسمو الوالي والآخر المنصب الثاني لها، وأمين بك مدير فارويقة ملح البارود، واسنطقان أفندي عضو مجلس الحكومة، والشيخ رفاعة رافع أستاذ التاريخ والجغرافيا ثم

ناظر مدرسة الترجمة، ومظهر ومصطفى المهندسان، ومحمد بيومى أستاذ الرياضيات، وحسن الوردانى ومحمد راد ومحمد إسماعيل المعلمون فى النقش والزخرفة والرسم، وأحمد يوسف مدير دار الغرب (المصريخانة أى سك العملة) ومحمد تافع وأحمد الرشيدى وغيرهما من الأطباء الأساتذة بمدرسة القصر العينى، وحسين الرشيدى مدير معمل الصيدلة، وغير هؤلاء كثيرون منهم المدفعيون، ومنهم الموظفون، ومنهم المزارعون(٨).

ولسنا نخص بالذكر إلى ما قاموا ولا يزالون يقومون به يوميا من جزيل الخدمة وجزيل الأفادة، وإنما (نخص بالذكر ثمرة من الثمار الغضبة فازت فرنسا باجتناثها من وراء البعثة المصرية، ألا وهى نشر اللغة الفرنسية والنفوذ الفرنسى فى مصر).(٩)

وإذا عرفنا أن الجامعة المصرية التى افتتحت رسميا فى ٢١ ديسمبر ١٩٠٨م، قد أوفدت أول بعثة من طلابها إلى أوروبا فى ٢٠ ديسمبر ١٩١٥، وكان عددهم تسعة (٩) طلاب، وأن فرنسا استأثرت منهم - وحدها - بستة (٦) طلاب هم: (الشيخ أحمد ضيف ويدرس آداب اللغة الفرنسية والشيخ طه حسين ويدرس التاريخ، وجلال أفندى شعيب ويدرس التاريخ، وحسن أفندى الديوانى ويدرس علم وظائف الأعضاء وعلم الحياة، ومحمد أفندى سلطان ويدرس العلوم الاقتصادية والسياسية، والدكتور محمد والى ويدرس علم الصحة والحشرات الوبائية)(١٠). أما طلاب بعثة إنجلترا فهما "عبد الرحمن أفندى فكرى" ويدرس علم تقويم البلدان و"يوسف أفندى نور الدين" ويدرس علم الطبيعة، وفى سويسرا كان "على أفندى توفيق شوشة" يدرس الكيمياء العضوية. ومعنى ذلك، أن التعليم الجامعى فى مصر، منذ نشأته فى بداياته الأولى، كان أميل إلى فرنسا دون غيرها من الدول الأوروبية الأخرى، وأن ثمة انحياز أو قبول - له اسبابه ومبرراته - بالاقتراب من فرنسا، والتواصل - طوعية - مع دورها ووجودها على المستويين الحضارى والثقافى.

ونخلص من هذا كله، بنتيجة محددة وواضحة، وهى أن وجود فرنسا بالمعنى الحضارى والفكرى فى الحياة الثقافية المعاصرة بمصر، ذو طابع مؤسسى وهو يستند فى قوته وفاعليته إلى أرضية تاريخية أبقت عليه وحفظت له استمراره وبقاءه.

(٣)

وإذا كان لقاء مصر بأوروبا فى تلك الفترة من تاريخها المعاصر من بدايات القرن الثامن عشر، قد اتخذ شكلاً عسكرياً وعملاً عدوانياً من أعمال الحرب

قامت به فرنسا بجنودها ومعداتنا تحت قيادة "نابليون بونابرت" فان التاريخ قد اوكل إليها منفردة القيام بدور الآخر والوافد القادم من أوروبا قبالة البحر المتوسط بكل ثقله وإنجازاته ومكتسباته ، والذي كان لحضوره ولقاء المصريين به، وقع الصدمة الكاشفة لغداحة الوجود فى الحياة بشروط التخلف والقهو والعجز.

إن ما يضيف على الدور الحضارى لفرنسا تلك الخصوصية المتفردة، إنما هى نتاج طبيعى ومتسق مع الحالة الذهنية التى فرضتها الحملة الفرنسية فرضاً على المصريين وما أثارته من تساؤلات وما كشفت عنه من تحديات، ولا يزال الكثير منها - للأسف - قائماً إلى يومنا هذا.

وهذه الحالة الذهنية التى فرضتها الحملة الفرنسية، يمكن أن نوجزها فى شرطين أساسيين ينقى كلاهما الآخر، وهما:

الشرط الأول:

الآخر البديل الذى يقوم بدور النموذج الأفضل والحلم الغائب.

الشرط الثانى:

الأنأ أو الذات المدركة للآخر والواعية بحال غيابها - معاً فى أن واحد - بمعنى وعيها بفقدان الفاعلية التى تحقق لها الندية الكاملة فى مواجهة هذا الآخر، والتواجد بالشروط التى ترتضيها، ويرضى عنها ضميرها الأخلاقى والإنسانى.

(٤)

ومن حسن حظ فرنسا، أن السينما تكاد تكون اختراعاً وسبقاً فرنسياً خالصاً فقد تم (أول عرض سينمائى أمام جمهور عام مقابل تذاكر مدفوعة الثمن فى فرنسا - وقيل أى دولة أخرى فى العالم - وكان ذلك يوم السبت ٢٨ ديسمبر ١٨٩٥، فى الصالون الهندى بالمقهى الكبير "جران كافيه" ومقره ١٤ شارع كابوسين بباريس)(١١)، ولم تبدأ العروض السينمائية فى الانتشار خارج فرنسا، لا ابتداءً من (فبراير ١٨٩٦)(١٢).

وكان أول ما تشر عن السينما فى مصر (المقال الذى صدر فى الصفحة الأولى من جريدة "الأهرام فى العدد رقم ٥٤٩٨ صباح يوم الخميس ٢٣ ابريل ١٨٩٦، تحت عنوان "السينما توغراف أو التصوير المتحرك)(١٣).

ومن المفارقات المدهشة أن أول تنويه عن إنشاء أول صالة لعرض الأفلام فى مصر، كان باللغة الفرنسية وفى جريدة كانت تصدر باللغة الفرنسية وهى جريدة "لاريفورم"، وقد جاء فى العدد رقم ١٩٨ الصادر عنها صباح يوم الأربعاء ٤ نوفمبر ١٨٩٦ الخبر التالى: (لقد بدأ العمل فى إحدى صالات بورصة طوسون باشا لتركيب أجهزة السينما توغراف وتأمل أن تكون معدة للعمل مساء غد)(١٤)، ثم عاودت نفس الجريدة فى عددها الصادر صباح يوم الجمعة ٦ نوفمبر

١٨٩٦م، نشر أول خبر عن أول عرض سينمائي فى مصر بالإسكندرية (لقد بدأت السينما توغراف عروضها مساء أمس "الخميس ٥ نوفمبر ١٨٩٦م" لأول مرة فى الإسكندرية)(١٥) وقد جاء فى جريدة "الأهرام" فى عددها الصادر يوم الاثنين ٩ نوفمبر ١٨٩٦م (أول خبر باللغة العربية عن أول عرض لسينما توغراف بمصر بالإسكندرية)(١٦).

ولكن ما الذى كان يشاهده المصريون ويثير دهشتهم من عروض هذا الاختراع العجيب والذى أطلق عليه "السينما توغراف"، ففى العدد الصادر صباح يوم الاثنين ٩ نوفمبر ١٨٩٦م من جريدة "لاريفورم" والتى كانت تصدر باللغة الفرنسية، نجد الإجابة على سؤالنا، حيث جاء فيها ما نصه: (هذه هى قائمة المناظر التى ستعرضها السينما توغراف فى بورصة طوسون: المصارعون، المتجرد من ثيابه، أهالى مدغشقر، غابة بولونيا، الحدادون، رقصة الكان كان) (١).

وقد نشر فى نفس الجريدة وفى العدد الصادر عنها يوم الجمعة ١٢ نوفمبر ١٨٩٦، الخبر التالى: (غدا تقدم السينما توغراف فى بورصة طوسون مناظر جديدة وهى: خروج العمال من محلات برنتان (أى الربيع) فى باريس، المتلاكمون، صائدات الجمبري، ميدان الأوبرا فى باريس، البحر فى الهافر، حمام ايفيت)(١٧)

وعلىنا أن نرصد - هنا - بوعى وعناية، أن الخبرات المبكرة والمكتسبة لمشاهدة عروض الأفلام فى مصر كانت صناعة فرنسية، وأن عين المشاهد المصرى - لأول مرة - شاهدت ورأت بعضاً من صور حياة هذا الآخر الوافد، الذى جاءه غازيا محتلا - فى أول الأمر - وما هو الآن يطالعه ويمكنه بواسطة اختراعه العجيب من مشاهدة هذا العالم الذى لم يكتف به من قبل ويمده بصور رؤى سوف تدفعه طواعيه أو مرغماً إلى المقارنة بين حياته هو وحياة هذا الآخر، وبين ما حققه والمتوافر له والمسموح به، وما يتوافر لهذه الآخر من حقوق ومكاسب وإنجازات، فإذا كانت المقارنة غير ممكنة - أساساً - ولصالح هذا الآخر، وفى غير صالحه، ولا تثير لديه سوى الاحساس بالقهر والعجز، استحالة هذا الآخر إلى "حلم" مؤرق ومبالغت بعد أن حرمة من متعه القبول غير الشروط بواقعه، وقد أفسح له مجالا واسعا - لم يكن قائما من قبل- للتناقض مع هذا الواقع والتمرد عليه، الواقع المهزوم فيه، وبه.

ونقترب أكثر من الصورة، حتى نتعرف على أهم شريحة من جمهور عروض السينما توغراف، والذين كانوا - تحديداً - من تلاميذ الكليات والمدارس المختلفة بالإسكندرية، فقد جاء العدد الصادر صباح يوم الأربعاء ١٨ نوفمبر ١٨٩٦ من جريدة "لاريفورم" الخبر التالى: (بدأ تلاميذ الكليات والمدارس المختلفة بالإسكندرية من مساء أمس يتجهون لمشاهدة السينما توغراف برفقة

أساتذتهم) (١٨)، كما أضافت الجريدة (وفكرة إتاحة الفرصة أمام التلاميذ الصغار لمشاهدة هذا التطبيق الرائع للفيزياء فكرة ممتازة) (١٩).

وقد استقبلت القاهرة أول عروض السينما توغراف (يوم السبت ٢٨ نوفمبر ١٨٩٦م، فى صالة حمام شنيدر بجانب دائرة البرنس حليم باشا.. وكان صاحب الأمتياز "مسيو هنرى ديللو مترو لوجو" (٢١).

(٥)

وهكذا تم تأسيس خبرة مشاهدة العروض الأولى لسينما توغراف للمصريين، على صور ومشاهدات أجنبية على وجه عام، وفرنسية على وجه خاص، وعلى سبيل المثال: (حمامات ميلان، زواج البرنسيس مود فى لندن)، الرقص الجافانى (اليابانى)، مساقط مياه الراين فى شافوز، نزاع الأطفال ، شارع السوق بوسطن، مجموعة لاعبي الورق، وصول القطار إلى محطة ليون، هجوم فرقة المدرعات الفرنسية ، مكب البر والخير فى ستوتجارت، التنين يعبر نهر السون، هدم حائط، لاعبو الورق المرشوش) (٢٢).

وقد كان أول تصوير سينمائي لمشاهد مصرية بغرض عرضها بالسينما توغراف كانت بواسطة مصور فرنسي، فقد أوردت جريدة "لوفورم" فى عددها الصادر يوم الاثنين ٨ مارس ١٨٩٧، الخبر التالي (يصل غدا بالباخرة الفرنسية مسيو بروميو المصور الأول لدار ليمير فى ليون، من أجل تصوير مناظر مصرية، سيتم عرضها بعد ذلك فى السينما توغراف، وقد تم تكليف مسيو ديللو مترو لوجو بمرافقة مسيو بروميو خلال جولته فى مصر) (٢٣).

كما أوردت نفس الجريدة فى عددها الصادر يوم الخميس ٢٠ مايو ١٨٩٧، ما يفيد يعرض المناظر التى صورها مسيو بروميو فى مصر (من بين المناظر الجديدة التى تقدمها سينما توغراف ليمير بشارع المحطة نشير إلى المخطرين الآتين : عائلة قنصل ايطاليا تشرف سينما توغراف الإسكندرية بحضور إحدى حفلاتها ، وراكبو الحمير فى سقارة) (٢٤)، وبذلك استقبلت عروض السينما توغراف بالإسكندرية أول عرض متضمناً مشاهد مصرية فى مصر بواسطة مصدر فرنسي، وكان ذلك فى برنامج يوم السبت ٢٢ مايو ١٨٩٧، وقد تضمن المشاهد التالية (ميدان المحكمة المختلطة (العتبة الخضراء) بالقاهرة، قناطر النيل، عائلة قنصل ايطاليا تشرف سينما توغراف بالإسكندرية) (٢٥).

كما كان للسينما المصرية مبعوثوها الذين أوفدتهم للخارج لتعلم السينما، ففى عام ١٩٢٣م، تم إيفاد كل من (أحمد بدرخان، مورييس كساب لدراسة الإخراج فى باريس، ومحمد عبد العظيم ، وحسن مراد لدراسة التصوير فى برلين) (٢٦).

ولو أظفنا إلى هؤلاء الرواد، زملاءهم الذين شاركوهم فى تأسيس صناعة السينما فى مصر، وأسهموا بدورهم فى دفع عجلة الإنتاج لتلك الصناعة الناشئة ، وجميعهم ينتمون فى تعليمهم إلى دول أجنبية، ومن هؤلاء : (أحمد سالم مخرج ومدير استديو مصر فى المدة من ٣٥ - ١٩٣٨، والذي درس الهندسة فى جامعة كامبردج، ومصطفى والى رئيس قسم الصوت والطبع والتحميض باستديو مصر وسبق له دراسة الصوت فى شركة أوبا بألمانيا، حسنى نجيب مدير عام ستوديو مصر فى المدة ٣٨ - ١٩٥٠م. والذي كان يعمل بالسياحة فى باريس، جمال مذكور مخرج وسبق له دراسة الإخراج والسيناريو والمونتاج فى باريس، ونيازى مصطفى الذى درس السينما فى ألمانيا) (٢٧).

وعلىنا ألا نغفل أسماء عشرات من الأجانب من المقيمين بمصر والذين أسهموا فى إنشاء صناعة السينما المصرية، ونذكر منهم على سبيل المثال وليس الحصر : (روبرت شاد فبزج، أنطون بوليزويس، أنجا ميللا، فيريتز كرامب، ميريش، ستراتج) (٢٨)، وغيرهم.

وقد يكون من الأجدر لنا، الإشارة هنا إلى بعض الحقائق بدخول وقيام صناعة السينما فى مصر وذلك على النحو التالى:

(١) إن أول عرض سينمائى فى مصر كان يوم الخميس ٥ نوفمبر ١٨٩٦، فى بورصة طوسون بالإسكندرية، وكان صناعة فرنسية.

(٢) وأول عرض سينمائى بالقاهرة كان يوم السبت ٢٨ نوفمبر ١٨٩٦، فى صالة حمام شنيدر، وكان صناعة فرنسية.

(٣) إن صاحب أول امتياز لعرض الأفلام تجارياً فى مصر "مسيو هنرى ديللو سترو لوجو"، وكان فرنسياً.

(٤) أول مصور سينمائى وفد إلى مصر بهدف تصوير مشاهد سينمائية عن مصر، وبهدف عرضها فى السينما توغراف "مسيو بروميو"، وكان فرنسياً أيضاً.

وعلى ضوء ما سبق، يمكننا القول أن الفرائكوفنية قد وجدت فى السينما - التى هى اختراع فرنسي خالص - المجال الميوى لها، والاتصال الجماهيرى الواسع، وعلى نحو مبكر وفى ظروف غير تنافسية لم تتوافر لأية دولة أخرى، وإن بقيت فرنسا رمزاً وممثلاً لهذا الآخر الوافد القادم وبكل ما يثيره من تحديات وإشكاليات على الصغيدىن الحضارى والفكرى، والاكثُر حضوراً فى السينما المصرية.

(٦)

وبما كان "يوسف شاهين" بتاريخه واسهاماته أبرز أبناء جيله ، ومن الذين

اسهموا بتصويب وأقر ومتصل فى تطوير السينما المصرية، والأكثر اهتماماً بالتحولات السياسية والاجتماعية التى شهدتها مصر فى الربع الأخير من هذا القرن ، وهو فوق هذا كله من أهم المعلقين السينمائيين على نص المتغيرات ومجريات الأحداث التى عاشتها المنطقة العربية، منذ قيام "السادات" بالتوقيع على اتفاقيات كامب ديفيد فى ١٧ سبتمبر (أيلول) ١٩٧٨ ولا زالت.

وعندما دفع الفنان الكبير بفيلمه الهام "عودة الابن الضال" وفى ختام واحدة من أهم مراحل تاريخه الفني، وأكثر هي خصوبة ، وفى نفس العام الذى أقدم فيه "السادات" على زيارته الشهيرة للقدس المحتلة وقيامه بإلقاء خطابه فى الكنيسة الإسرائيلية فى ٢٠ نوفمبر ١٩٧٧، تساءل الكثيرون : ماذا بعد؟ وما هى الخيارات المتاحة له؟ وإلى أين ستقوده خطواته القادمة؟ تساؤلات متلاحقة وحقيقية كان مبعثها التقرب من جهة والتوجس من جهة أخرى، ذلك أن الصورة التى بدت عليها مصر والمنطقة العربية، فى تلك الفترة، كانت مشحونة بعواصف ورياح، ونذر شر مستطير.

على أن الفنان لم يمشأ أن يطيل علينا الانتظار، أو أن تستبد بنا تساؤلاتنا، وسرعان ما قدم أجابته فى فيلمه "إسكندرية ليه" (١٩٧٩م) والذى افتتح به مرحلة جديدة من حياته، وهى المرحلة التى لازالت تفاعلاتها ممتدة وحاكمة لرؤياه ، أخذه به إلى حيث ما تميله عليه من توجهات واجتهادات ، قد يصيب فيها، وقد يخطئ، وقد ضمت من أعماله: "حدوتة مصرية" (١٩٨٣)، "الوداع يا بونايرت" (١٩٨٥)، "اليوم السادس" (١٩٨٦)، "إسكندرية كمان وكمان" (١٩٩٠)، "المهاجر" (١٩٩٤)، "المصير" (١٩٩٧).

وأفلام هذه المرحلة، جميعها إنتاج مصرى فرنسى مشترك ، وأحدها مأخوذ عن رواية فرنسية وقامت ببطولته واحدة من أشهر مطربات فرنسا، والآخر عن الحملة الفرنسية على مصر، والثالث عن مشاركته فى أهم مهرجان للسينما فى العالم والذى يقام فى فرنسا كل عام، وحلم الفوز بجائزته، وهو ما تحقق له ، حيث منح عن آخر أفلامه "المصير" جائزة اليوبيل الذهبى للمهرجان (١٩٩٧)، وذلك عن مجمل أعماله، وتكريماً له.

ولو أن الأمر كما بدا فى فيلم "الإسكندرية ليه" عودة للذات أو الماضى فحسب ، لقبلائه دون مشقة أو عناء، إذ لا يضير الفنان أو مريديه العودة إلى ماضيه أو سرد ذكرياته عن طفولته وشبابه، ولكن الحقيقة أن فيلم "إسكندرية ليه" بشخصه وأحداثه كان أقرب إلى التلاقى منه إلى اللقاء، مع مرحلة جديدة لها توازناتها وتوجهاتها، والتى تتطلب إعداداً مختلفاً ومغايراً، وثمة مرجعية بديلة يراه تحريرها والترويج لها، وأدوار ومهام لابد من القيام بها.

والماتمل لفيلم "إسكندرية ليه" سوف يدرك أن الفتى الذى رحل إلى أمريكا (محسن محيي الدين) دارساً للسينما، والشاب الثرى (أحمد محرز) الذى

يضاجع جنود الاحتلال من باب الوطنية، لا يقلل ولا ينفى من بروز قصة حب "إبراهيم" (أحمد زكى) والفتاة اليهودية "سارة" (نجلاء فتحي) وقد أفرد لها على نحو تصدرت فيه الأحداث، وتعليق والدها المليونير اليهودى (يوسف وهبى) على عمليات المقاومة فى فلسطين بقوله "إنها شئ فظيع"، وهكذا تكون الصدفة فى اختيار عام ٧٩ إعلانا عن قصة حب الشاب المصرى "إبراهيم" والفتاة اليهودية "سارة".

تلك هى افتتاحية المرحلة الجديدة، والتي تتطلب:

١ - إعادة النظر فى موقفنا من الآخر على أسس من المصالحة والقبول التى تتجاوز انتماءات وقناعات تنتمى جميعها إلى ماضى، ربما كان من المفيد نسيانه، أو التشكيك فيه، أو تشويهه، أو دفنه، إذا لزم الأمر.

٢ - ثمة إشارات خافتة ون كانت موحية عن معان ومفاهيم يراد استبدالها بأخرى مغايرة لمعنى : الصديق، والعدو، والمطلوب دمجهما أو مزجهما بحيث تقترب المسافات بينهما، وإلغاء الفروق المتعارف عليها بين هذا وذاك، فإذا لم يكن النجاح كاملاً فى كون العدو صديقاً محتملاً أو ممكناً، فمن الضروري أن يكون النجاح كاملاً وغير منقوص فى كون العدو لم يعد واضحاً ومحددًا، وعلى نحو يعجل بانتفاء أو إسقاط صفة العداء أو العدائية التى تتناقض كلية مع برامج التعاون والمساعدة التى تبديها "العولة الحضارية" إزاء شعوب دول يقال عنها إنها احتلت ذات يوم، أو قهرت لبعض الوقت، والتى يمثلها هذا الآخر، وبصرف النظر عن كونه عدوًّا أو صديقاً، غازياً أو محتلاً.

وقد بدا التوقيت الذى اختاره "يوسف شاهين" للدفع بفيلمه "الوداع يا بونابرت" (١٩٨٥م) ملائماً، ومقدمة للحديث الذى بدأ خافتاً أول الأمر، ثم ازداد علواً وضخماً، وما كان يقال على استحياء، ومتناثراً هنا وهناك، أصبح - اليوم - تياراً له مؤيدوه ومناظروه، تيار يرى أصحابه أن الاحتفال باحتلال فرنسا لمصر وهو ما يسمى بالحملة الفرنسية فى أواخر القرن الثامن عشر، هو الأجدر والأكثر انصافاً للقاء الحضارات، ولهذا الآخر الذى أسهم فى تحديث مصر حتى لو جاء غازياً أو محتلاً، وأن واقعة احتلال الحملة الفرنسية بجنودها وعتاها لمصر والثابتة تاريخياً، ليست بالشئ الذى يعوق أو يسقط الاعتراف بفضل جنود وعلماء الحملة، والذين أفادوا مصر كثيراً بما حملوه معهم من آلات وتقنيات وعلوم حديثة، لم يكن متاحاً للمصريين من قبل التعرف عليها، أو الإلمام بها، ومن هنا فإن التردد فى الاحتفال بالحملة الفرنسية على مصر ليست سوى شوفينية غير منصفة، وازدراء غير مبرر لدعاة تعزيز العلاقات بين الدول.

وفيلم "الوداع يا بونابرت" هو التعبير الأكثر صراحة "للفرانكوفنية" والالتزام الأدبى بكل ما تشير إليه أو تعنيه من معان أو دلالات فكرية أو

سياسية، فهو - أى الفيلم - بمادته وأطروحاته احتفالية صريحة بالحملة الفرنسية ومحاوله لاختلاق المبررات لها، وإضفاء الشرعية على قيام دولة بغزو احتلال دولة أخرى، وأفتراء على التاريخ حينما تصبح البلاهة والغفلة فائض القيمة لجمل نتاج النشاط التاريخي لبلد ما، والوقرة المتاحة للدروس المستفادة منه.

والفيلم بدءاً من عنوانه "الوداع يا بونايرت" يحاول المراوغة، والتغريب بادخال "الوداع" وهو تعبير لمعنى أخلاقى وإنسانى، على اسم علم لقائد حملة عسكرية جاء غازياً ومعتدياً، ذلك أن الوداع لا يكون حقاً واجباً إلا لصديق حميم أو طالب علم، أو رسول سلام، ولا يجوز لعدو، ليس له غير مقاومته، أو أن يرحل طواعية أو مرغماً، هذا من جهة.

ومن جهة أخرى، علينا أن نمنع النظر فى موقف الفيلم من:

١ - تبرير التعاون مع العدو ومهادنته بزعم الاستفادة من تقدمه.

٢ - الاحتلال ومقاومته.

٣ - الوطنية والدفاع عن الوطن.

فالحملة الفرنسية على مصر، كما قدمها شاهين فى فيلمه، وعلى خلاف التاريخ، لم تكن صداماً بين إرادتين أو حضارتين، ضمن أهدافها الاحتلال والتوسع، ولكنه يصورها على أنها مناظرة - أو مطارحة - بين أخذ جنرالات الحملة "كفاريللي" (ميشيل بيكولى) والصبى "يحيى" (محمد عاطف) وشقيقه "على" (محسن محيى الدين) اللذين يقبلان عليه، ويشكلان معاً - موقفاً مناقضاً لموقف شقيقهم "بكر" (أحمد عبد العزيز) الشاب الأزهرى الذى يؤمن أن التعامل مع العدو خيانة.

ويشاركهما فى موقفهما الأب الخباز (حسن حسين) والذى يرفع شعار: أن العمل فى خدمة الفرنسية أفضل من البطالة، والغريب أو المدهش أن يعمل فى خدمة جنود الاحتلال مجاناً، رافضاً الحصول على مقابل لعمله.

وبمقارنة موقف الشاب الأزهرى الراض لمنطق التعاون مع العدو الداعى إلى مقاومته ومحاربته، بموقف شقيقه والأب، تبرز رسالة الفيلم ومقولته التى ترى أن مقاومة العدو ولو بعدم التعاون معه، تتساوى - بالضبط - مع مهانة الشعور بالبطالة، وعلى اعتبار أن الحرب - أية حرب - لا تخلف وراءها سوى الخراب والدمار، ووقف "الحال" كما يقول الأب الخباز، والذى أطعم جنود العدو.

وكما اختزلت مصروفى مقاومتها للحملة الفرنسية، تتدبنى علاقة الشرق بالغرب، إلى علاقة جنسية شاذة، لا تعرف من فيها الفاعل، ومن المفعول به، يناور الفيلم معنأً فى مغالطاته، حين عمد إلى المساواة بين الغزو والمقاومة، ورافضاً لكليهما بزعم أن السلام يمكنه حل خلافات الشعوب، وبصرف النظر عن

كونها البائدة بالغزو، أو المعتدى عليها ، كما يرى أنه من الأجدى الاستفادة من تقدم العدو بدلاً من مقاومته، وتساؤل "على" بطل الفيلم قرب نهاية أحداثه، عن جدوى المقاومة دون استعداد كاف، لم يكن للأخذ بأسباب القوة لملاقاة العدو، ومقاومته، وإنما كان للتشكيك في جدوى المقاومة.

فهناك الآن، تيار يسعى، شيئاً فشيئاً، وتحت مسميات مختلفة إلى وضع مبدأ مواجهة - العدو - ومقاومته، موضع الشك والإلغاء، بنفس المنطق الذي يتساءل به بطل فيلم "الوداع يا بونايرت"، ولو أضفنا إلى هذا تصوير مسلكه مع العدو على أنه "تحفز" والتركيز عليه باعتباره الشخص الوحيد - فيه الفيم - الذي يعرف ماذا يريد؟ لأدركنا أن ثمة محاولة لتأهيله لدور النموذج الجديد للبطل الوطني، وما يعزز هذا الرأي ويؤكد، مشهد النهاية، والذي نشاهد في بطله "على" وحيداً بعد زيارته، "لكفاريللي" بعكا، يم حين يصدر شريط الصوت بأغنية "سيد درويش" : أنا المصري كريم العنصرين.

وأخيراً - وليس آخر - تبدو المفاضلة بين "كفاريللي" و"نابليون" وكأنها اختيار بين الحمام والصقور ، وهي محاولة - ضمن محاولات الفيلم - لتمرير شعاره وصداقة العدو بدلاً من مقاومته.

(٧)

ولكن من أين تأتي التبعية؟ أو السقوط فيها؟ وفيما تدل عليه: (تبع الشيء سار في أثره، وجعله تابعاً له، والحق به، والتبعية: كون الشيء تابعاً لغيره (٢٩)، وهل التبعية تنشأ كظاهرة للتعبير عن الحاجة إلى الغير؟ أو خداع النفس بوهم أن تبدأ من حيث انتهى الآخرون، ومستفيداً من ثمرة عملهم وجهدهم، دون عناء أو مشقة.

وأيا كان الأمر، فثمة قبول ورضوخ يفترض توافرهما قبل الدخول في التبعية، والأنضواء تحت مظلتها، على أن التبعية تعنى ذهنياً ومرحلياً، المراحل التالية:

- ١ - الشعور بالعجز أو النقص.
- ٢ - إيجاد المبررات توطئة للقبول والاستسلام.
- ٣ - اختيار التبعية من بين أكثر من بديل.
- ٤ - القبول بالتبعية.

والتاريخ لا ينسى وإن كان فعلاً ماضياً، وعلينا أن نستعيد بعضاً من دروس حرب تحرير الجزائر وتجربتها مع الاستعمار الفرنسي، فالتجربة هناك غنية، ودروسها قائمة لمن يسعى ، ففي رسالة استقالته الشهيرة التي وجهها "فرانز فانون" إلى الحاكم الفرنسي في الجزائر، من منصبه كطبيب في مستشفى الأمراض العقلية إبان حرب التحرير ، يقول : (إن الإنسان العربي في الجزائر

يحس بالغربة والوحشة في بلده، إنه يعيش في حالة تجريد من أدميته، وأن البناء الاجتماعي الذي فرضته فرنسا على الجزائر يعادي كل محاولة لانتشال الفرد الجزائري من حالة عدم الأدمية وإعادته إلى حالة الأدمية التي هو بها جدير(٣٠)

ثم يضيف (الاستعمار تهديم مستمر يومي لشخصية الفرد الجزائري، لقد تكشفت "لفانون" من خلال عمله العلاجي، عقد النقص التي غرسها وعمقها الرجل الأبيض في الفرد الجزائري، وتكشفت له الأساليب الأوربية في امتصاص دماء الكرامة من شرايين الفرد الجزائري، وإحلال الخوف والمذلة والمهانة مكانها، وليس العنف الصريح أو القمع الظاهر فقط هو الذي يمارس، بل هناك العديد من أشكال العنف المبطن والقمع المستتر تمارس على نطاق أوسع أنتشاراً وأكثر تغلغلاً وتحت أكثر الشعارات بريقاً ونبلاً(٣١).

فالسيد المستعمر يقوم يومياً (بإدخال العنف إلى عقول وبيوت المستعمرين ، وهو يدخل في وعيهم أنهم ليسوا بشراً، وإنما أشياء)(٣٢).

ولكن ماذا بعد ؟ وما شأن "الفرانكوفنية" بهذا كله ، وهل كان الأمر يتطلب الإبحار إلى مسافات بعيدة، والماء قريب، أن الفرانكوفنية "إصطلاح مصايد شأنه شأن أي اصطلاح آخر، ولكنه من جهة أخرى يمكن أن يكون مخادعاً، ومريباً فيما لو انتهينا معه وبه، إلى التقليل من شأن الذات، وإعلاء ذات "الآخر"، والخروج على ثوابت التاريخ والوطن، والدخول في ثوابت "الآخر" أياً كان الانتقال من مصالحنا ومواقفنا، وفيما نظن أن هذا يقربنا من هذا "الآخر" أو يقربه منا وفي كل الأحوال يجب ألا تكون الفرانكوفنية "تليس ذهني أو مرضي، وألا تتجاوز حدود التحاور مع الآخر، وبلغته ، والتعرف عليه، ومعرفة واستكشاف إمكاناته وأهدافه، والوصول معه إلى مصالح وروى، متوازنة ومشتركة، والحرص - كل الحرص - على الأخذ بكل ما يمكننا من بلوغ الندية والاستقلالية، واستكمال مقوماتهما وأدواتهما، تلك هي القاعدة الحاكمة للخروج من التبعية، والخيار المبدئي للتحرر منها، ومن تبعاتها.

الهوامش

١- بونا بريت في مصر . تأليف ج. كرسستوفر هيرولد. ترجمة فؤاد اندراوس. مراجعة : د. محمد أحمد أنيس دار الكاتب العربي للطباعة والنشر . القاهرة ١٩٦٧. ص ٥

٢- بونا بريت في مصر . المصدر السابق ص٤

- ٣- المصدر السابق . ص١٣
- ٤- بونابرت فى مصر - المصدر السابق ص٤٤
- ٥ - رفاعة الطهطاوى د. حسين فوزى النجار . مجموعة أعلام العرب - الهيئة العامة لكتاب- القاهرة ١٩٨٧م - ص٧
- ٦ - لحة عامة إلى مصر - أب. كلوت بك - ترجمة محمد سعود الجزء الرابع . دار الموقف العربى، القاهرة ١٩٨٤ ص٨
- ٧ - لحة عامة إلى مصر - المصدر السابق ص٨١
- ٨ - لحة عامة إلى مصر - المصدر السابق ص٨٢
- ٩ - لحة عامة إلى مصر - المصدر السابق ص٨٢
- ١٠ - الجامعة المصرية والمجتمع (١٩٠٨ - ١٩٤١ - د. عبيد المنعم الدسوقي الجميى - مركز الدراسات السياسية والاستراتيجية بالأهرام - القاهرة - ١٩٨٢ ص٣٢.
- ١١ - تاريخ السينما فى مصر - أحمد الحضرى - مطبوعات نادى السينما بالقاهرة ١٩٨٩م ص١٥
- ١٢ - أحمد الحضرى - المصدر السابق - ص١٥
- ١٣ - أحمد الحضرى - المصدر السابق - ص١٦
- ١٤ - أحمد الحضرى - المصدر السابق - ص١٨
- ١٥ - أحمد الحضرى - المصدر السابق - ص١٩
- ١٦ - أحمد الحضرى - المصدر السابق - ص٢٠
- ١٧ - أحمد الحضرى - المصدر السابق - ص٢١
- ١٨ - أحمد الحضرى - المصدر السابق - ص٢٢
- ١٩ - أحمد الحضرى - المصدر السابق - ص٢٣
- ٢٠ - أحمد الحضرى - المصدر السابق - ص٢٣
- ٢١ - أحمد الحضرى - المصدر السابق - ص٢٣
- ٢٢ - أحمد الحضرى - المصدر السابق - ص٢٣
- ٢٣ - أحمد الحضرى - المصدر السابق - ص٢٣
- ٢٤ - أحمد الحضرى - المصدر السابق - ص٢٤
- ٢٥ - أحمد الحضرى - المصدر السابق - ص٢٤
- ٢٦ - مدرسة السينما المصرية (مقال) منير محمد إبراهيم. مجلة الفنون - العدد ١٦ - أكتوبر ١٩٨٢ . ص١٦
- ٢٧ - أيام لها تاريخ (مقال) أحمد كامل مرسى - المصدر السابق ص١٢
- ٢٨ - أيام لها تاريخ (مقال) أحمد كامل مرسى - المصدر السابق ص١٢
- ٢٩ - المعجم الوجيز - مجمع اللغة العربية - الطبقة الأولى - القاهرة ١٩٨٠م
- ٣٠ - حروف الباء .
- ٣١ - التخلف الاجتماعى د. مصطفى حجازى . معهد الإنماء العربى - فرع لبنان - ص٣
- ٣٢ - المصدر السابق ص٣٢
- ٣٣ - المصدر السابق ص٣٢



وجهة نظر فرنسية: هل استعمر بونا برت مصر؟

هنرى لورانس*
ترجمة: د. كاميليا صبحي

ظن الفرنسيون أنهم أتوا لمصر بالحضارة. لكن، بعد أن ظلت ذكرى بونا برت طويلا مرجعا لمؤسسى مصر الحديثة، بدأ هذا المنظور يتغير. فالشعور السائد حاليا هو أن هذه الحملة التى قامت عام ١٧٩٨ كانت بداية سلسلة طويلة من التعديلات الثقافية القادمة من الغرب. يوافق عام ١٩٩٨ ذكرى مرور مائتى عام على قيام الحملة الفرنسية على مصر. وقد اتفقت حكومتا مصر وفرنسا على الاحتفال بهذه المناسبة من خلال إحياء «عام فرنسا» فى مصر و«عام مصر» فى فرنسا. ولكن سرعان ما أبدت السلطات المصرية تحفظها مؤكدة أنه لا محل للاحتفال بذكرى حملة استعمارية، وإنما الاحتفال سيقتصر على مرور قرنين من الزمان على التعاون المشترك بين البلدين. الأمر الذى أصاب المعنيتين الفرنسيين بالإحباط، إذ أن هذا يهيل التراب على واحدة من أعظم ملامح نابليون لتسقط فى دائرة النسيان.

لقد كان موقف الحكومة المصرية حاسما، حتى أنه تحتم على منظمى المعرض الذى سيقام فى متحف

* الأستاذ بالمعهد القومى للغات والحضارة الشرقية.

من مؤلفاته: لورانس العرب، صدر عن دار نشر جاليمار - لا ديكوفرت - ١٩٩٣.
الشرق العربى: التيار العربى والإسلامى ما بين عامى ١٧٩٨ و١٩٤٥. صدر عن دار نشر أ.كولين ١٩٩٣.

الأعمال العلمية الخاصة بالحملة إلغاء أتى تنويه عن الجيوش الفرنسية التي اتجهت إلى المشرق. وقرروا أخيراً أن يقوم العسكريون بالاحتفال بذكرى هذه الجيوش في تظاهرة خاصة تتم بمعدل عن احتفاليات العام المصري - الفرنسي.

أما في فرنسا، فلم يتوقف أحد أمام مفارقة أن الثورة الفرنسية بدأت بإعلان لحقوق الإنسان وانتهت بالقيام بحملة استعمارية، وبواجهة مع العالم الإسلامي. فما زالت النقطة السائدة هي التأكيد على الجانب التنويري الذي برز قيامها في ذلك الحين، في إطار السعي لإعادة العلوم والفنون إلى الأرض التي كانت ذات يوم مهداً لها.

وقد قام بنشر النموذج الفرنسي في ذلك الحين على تأسيس علاقة جديدة تربط أوروبا ببقية أنحاء العالم. وطبقاً لهذا التصور الجديد، فإن مصر التي كانت على فترتين مهداً للحضارة على مر التاريخ، الأولى في العصر الفرعوني، والثانية خلال ازدهار الحضارة العربية في العصور الوسطى، والتي تعرضت للاضطهاد على يد المماليك والأتراك، كانت تنتظر أن تحرر - دون علمها - على يد الأمة الفرنسية الكبرى.

وبالطبع، يضاف إلى هذا التخطيط الرائع للنهوض بمصر اعتبارات استراتيجية قاطعة. لذا اختارت الجمهورية الفرنسية مع بداية عام ١٧٩٢ طريق الحرب. وفي ظل الصراع مع بريطانيا العظمى، لم يكن أمام فرنسا من سبيل إلا مقاطعتها على مستوى القارة، الأمر الذي كان من شأنه إثارة سلسلة ممتدة من الصراعات في أوروبا. أما الحل الآخر، فتتمثل في مهاجمتها عن طريق الهند. ومن ثم، تعين أولاً المرور بمصر كخطوة أولى. ومع بداية عام ١٧٩٨، جاء الانحياز للحل الثاني. ولم يأت هذا المشروع من فراغ، فقد عكف رجال الدبلوماسية الفرنسية خلال الحكم الملكي، ثم بعد قيام الثورة، على دراسته طيلة ثلاثين عاماً، ولم تغب، الاعتبار السياسية بالطبع عند اتخاذ هذا القرار، فقد كانت هناك رغبة في إبعاد بوناپرت، ذلك الجنرال المزعج الذي وجد من جانبه في هذه الحملة فرصة لمضاعفة أمجاد وحلمه بإقامة إمبراطورية له في المشرق.

الفرنسيون.. وحلم الذكريات الخالدة التي تركوها لمصر

تجميع كافة الشواهد على المناخ الحماسي الذي صاحب الإعداد للحملة الفرنسية. ولم يدر بمخيلة أحد أنها ستولد تحالفاً جديداً ضد فرنسا، وأنها ستفضي لسلسلة من الحروب دامت حتى عام ١٨٠١. شد بوناپرت رحاله ورسى بالإسكندرية في يوليو من عام ١٧٩٨. لم تكن هذه الغزوة بالأمر الهين، وكان خضوع الجماهير أمراً عارضاً. أما الحملة على سوريا فقد فشلت أمام حصون أكرأ. وفي أغسطس من عام ١٧٩٩ كان الرحيل السري للقائد العام الذي ترك جيوشه وسافر لباريس، وأستولى بانقلاب على الحكم.

وقد أسهمت سلسلة من الأحداث التي روج لها بوناپرت خلال الشهور التي شهدت قيام الحملة العسكرية، مثل تسمية المعارك بـ «الأهرامات» وخلافه، في إثارة الخيال بشأن مصر. كما نسج القرن التاسع عشر برساميه الذين تخصصوا في الرسومات الشرقية صورة فخمة لهذه الملحمة. أما كليبر خليفة بوناپرت في قيادة الجيش، فكان جمهورياً باتساً بسبب فشل الثورة، ومحبطاً من

رؤية الوطن واقعا تحت رحمة طموح جامع لرجل واحد. ويعد إعادة النظر في هذه الحملة، حاول إنهاؤها بشرف بعدما تبين له عدم وجود أى منطق يبررها. وفى سبيل هذا، سعى لإشفاء بعد آخر لها. فكان هو من أخذ مبادرة وضع كتاب «وصف مصر» ذى الطموح الموسوعى، بحيث يضم كافة المعلومات عن تاريخ مصر القديمة، والدولة الحديثة وتاريخها الطبيعي.

غير أن سليمان الحلبى أمر بإعدام كليبر باسم الإسلام فى يونيو من عام ١٨٠٠، وحل مينو محله. فسعى هذا العسكري ذو الإمكانيات المتواضعة إلى أخذ دور مسجد الحضارة. فبدأ بإجراء سلسلة من الإصلاحات الإدارية واسعة النطاق. لكن الجيش فى مجمله كان قد سأم النفى ولم يعد يحتمله، فى الوقت الذى شهدت صفوف الجنرالات انقسامات بحيث لم يعرودوا يحترمون أوامر القائد العام. ونظرا لعدم كفاءة مينو، أوقف الجنود القتال عام ١٨٠١. وعادوا إلى فرنسا.

وقد وجه لهم بوناپرت عند دعوتهم بيانًا يذكركم بالطموحات الأساسية للحملة فقال: «لقد تركتم لمصر ذكريات لا تنسى، قد تسهم فى عودة الفنون والمؤسسات الاجتماعية من غفوتها. وعلى أية حال، سوف يذكر التاريخ ما فعله الفرنسيون لنقل حضارة أوروبا ومعارفها إلى هذه البلاد. بل وقد يرثى التاريخ لضياعاها ويعتبر هذا كارثة من الكوارث التى تلم بالجنس البشرى».

أما بالنسبة للشعب المصرى، فقد كانت فترة الاحتلال من أصعب الفترات التى مرت عليه، لاسيما أنها جاءت فى إطار مناخ عام اتسم بالعنف والتخريب الذى ارتبط بالتنافس بين مختلف فصائل المالكين المتناحرة منذ سنوات عديدة. وقد صاحب هذه الفوضى التى كابدها الشعب المصرى، اضطهاد وضغوط ضريبية متزايدة. كانت شعبية نظام الحكم المملوكى متعذمة، وكان الشعب المصرى يعلم بالنظام والرخاء. وفى محاولة منه لاستغلال هذه الفرصة، تقدم بوناپرت فى بادئ الأمر وكأنه مفوض من السلطان العثمانى الحاكم الفعلى لمصر لطرده المالكين. لكن هذا الوهم لم يدم سوى بضعة أيام. فسرعان ما أعلن الباب العالى الفرنسيين أعداء للإسلام وطالب بالجهاد لمقاتلتهم.

كان الفرنسيون بالفعل فى نظر جموع المواطنين المصريين «مسيحيين»، أى أعداء بالوراثة. وكان بوناپرت يأمل فى أن يُنظر إليه بصورة إيجابية إن هو أعلن أنه عدو للمسيحية. لكن النتيجة جاءت عكسية. فعنتى وإن كان العلماء المصريون قد أظهروا اهتماما حقيقيا بالاكشافات العلمية الأوروبية، لاسيما المتعلقة بالكهرياء ومدى فاعلية الطباعة، إلا أنهم أحسوا بعلو شأنهم قياسا بالغزاة الملاحدة، فقد كانوا يعيشون عليهم عدم النظافة، واللغة العربية الركيكة التى كانوا يكتبون بها. فبالنسبة للمسلمين، كان لا بد أن يصاحب العقل الذى يبجله رجال التنوير تعلق بالدين.

من ناحية أخرى، منذ اليوم الأول، اعتمد الجيش فى إعاشته على البلد. فكما كان الحال بالنسبة لكافة الحروب التى خاضتها الجمهورية الفرنسية، عانت الحملة على مصر من انعدام الوسائل التمويلية. وراح الفرنسيون، المفترض منهم أنهم محررين، يضاعفون من جبابة الضرائب، فزادوا من حدة الأزمة الاقتصادية فى مصر، فى الوقت الذى توقفت فيه التجارة مع الدول التى كانت تعتمد عليها مصر بشكل أساسى فى ذلك الحين. وقد شهدت أحد المعارك التى دارت على ضفاف النيل أحداثا دموية ما بين عامى ١٧٩٨ و ١٧٩٩. فقد استمر الفلاحون، وقد دعمهم المالكين، فى شن حرب عصابات ضارية مستمرة. ولم تدم فترة السلم طويلا، ففى عام ١٨٠٠، قامت الجيوش الفرنسية

بإجلاء الصعيد وأغلب وسط الدلتا، وفى إطار معاهدة تحالف أبرمها كليبر مع المالك.
كانت المقاومة ضد الاحتلال الأجنبى قوية بشكل عام. وقد ثارت القاهرة مرتان عامى ١٧٩٨ و ١٨٠٠، ووقع الآلاف ضحايا لعمليات القمع. ويعيدنا عن النعمة الإسلامية التى غلبت على هذه المقاومة، كانت هناك حركة اجتماعية حقيقية موجهة ضد عليّة القوم من الأغنياء « المتواطينين ». فقد تعاون بالفعل نفر قليل من أهل المدينة، وأغلبهم من جهاز الدولة، مع المستعمرين. وتشكل من كبار رجال الدين « دويان » كلف بإيذاء المشورة للفرنسيين فيما يختص بسياساتهم الداخلية.
ولم يكن عمل الفرنسيين سلبيا تماما، فقد نجحوا من خلال مصادرة أموال وممتلكات المالك فى توجيهها لعمل إصلاحات تدريجية فى نظام جباية الأموال. فخففوا من الضغط على الريف، على الأقل فى الدلتا ومصر الوسطى. ومن ناحية أخرى، ومنذ وصولهم، حملوا البدو على التراجع صوب الصحراء، وعلى إبرام اتفاقات سلمية. وفى ظرف بضعة أشهر، كانت جباياتهم الباهظة قد توقفت. ولعله من المبالغة القول بأن هذه الإجراءات قد أكسبت الفرنسيين شعبية، لكن المؤكد أنه حدث التقاء للمصالح بين زعماء القرى والمستعمرين، لاسيما فى الدلتا.

محمد على وتمصير الدولة

خلال عامى ١٨١٤ - ١٨١٥، حال الحصار البريطانى والحروب التى قادها نابليون دون أية عودة حقيقية فعالة لفرنسا فى مصر. ومع ذلك، وبعد أن اتخذ الإنجليز من المالك حلفاء محليين، كان من المنطقي أن يختار ممثلو فرنسا تأييد محمد على، فكانوا من الفائزين، فبمساعدهم انطلق قائد مصر الجديد فى سياسة إصلاح للدولة.

بداية، عاد محمد على لمبادئ الدولة العثمانية المتمثلة فى المركزية القوية ومضاعفة الاحتكار الاقتصادى. غير أنه بعد عام ١٨٢٠، وقد أدرك ضرورة التحديث، أحاط محمد على نفسه بفنيين ومستشارين أوروبيين، لمساندة وتدعيم حركة تمصير الإدارة والجيش، ولكن دون أن يتبع ذلك تعيينهم فى مواقع قيادية إلا إذا أشهروا إسلامهم.

ولا يرجع للحملة الفرنسية أى فضل فى هذه الإصلاحات، وإن كانت استفادت من القضاء على الأنمية التقليدية خلال الأعوام ١٧٨٨ - ١٨٠١. ومع ذلك، فرض النموذج الفرنسى للدولة الحديثة نفسه تدريجيا، وبدأت برامج ضخمة لإنشاء القنوات والسدود تدخل حيز التنفيذ، فأعادت إلى الساحة المشاريع التى وضع مهندسو الحملة الفرنسية أولى تصوراتها.

وقد بدأ تطابق الرؤى بين فرنسا، التى حملت لواء الإصلاحات ما بين عامى ١٨١٥ و ١٨٣٠، ومصر بزعمامة محمد على، يفرض نفسه بشكل تلقائى. وفى باريس، بدأ التنويه الدائم عن الحملة الفرنسية والرجوع إليها، وإن غلبت على هذا الخطاب نبرة ثورية. وأصبح محمد على يقف فى مصاف أكبر مؤسسى الإمبراطورية الإسلامية. ولزيد من المعرفة والخبرة كان حريصا على التشاور طويلا مع القناصل وكبار الزوار القادمين من الدول الأجنبية. وبعد أن عمق معرفته بأوروبا، أصبح يعرف كيف يتوجه بالحديث إليها مستخدما اللغة التى يجيدها. وبدأ من عام ١٨٢٠، بدأ محمد على الترويج لحملة ضخمة جعلت منه وريثا حقيقيا لبونابرت. ووجه عام، نستطيع القول بأن طبيعة

نشاط فرنسا في مصر ما بين عامي ١٨٢٠ و ١٨٨٠ تشبه إلى حد كبير سياستنا الحالية في التعاون. فلم يعد الهدف في ذلك الحين هو السيطرة، بقدر ما أصبح نوعا من التأثير السياسي والاقتصادي يسير في اتجاه مصلحة الجانبيين. أما الثقافة فقد بدأت تتخذ أهمية متزايدة، لاسيما بعد أن اعترفت فرنسا بظهور هوية مصرية، ويعد أن اتخذت مصر من اللغة الفرنسية أداة تصل من خلالها إلى التحديث.

لق دكان مفتاح سياسة بوناپرت هو «إعادة الحضارة إلى مصر». وقد التفتت الزعامة المصرية الجديدة هذا الشعور مرة أخرى، لا لإرضاء الفرنسيين وإنما ليقود بحق الإدارة والحكم نحو التحديث. لقد أرادت أسرة محمد علي أن تكون «السلطة جالبة التحضر».

وكان من نتيجة السياسة التي انتهجها محمد علي ظهور أمة مصرية بدءا من عام ١٨٥٠. ثم كان احتلال الإنجليز لمصر عام ١٨٨٢، بحجة الدفاع عن المصالح الأجنبية المهددة نتيجة لأزمة الديون التي كانت تجتازها البلاد، فأوقفت لبعض الوقت نمو الحركة الوطنية التي عادت للظهور مرة أخرى عام ١٨٩٢ بزعامة مصطفى كامل، الذي كان يأمل في مساعدة الفرنسيين للشعب المصري لطردهم الإنجليز من مصر.

وحيثما شرع عبد الرحمن الرافعي - وهو أحد تلاميذ مصطفى كامل - في كتابة تاريخ مصر الحديث بوازع وطني، بدأ بالكتابة عن الحملة الفرنسية على مصر، فقدمها على أنها اعتداء استعماري، وإن كان له الفضل في إثارة مقاومة الشعب المصري. فكان في هذا ميلاد للحركة الوطنية. وهو وإن أشار إلى النواحي السلبية التي حدثت ما بين عامي ١٧٩٨ - ١٨٠١، إلا أنه يتحدث كذلك عن أعمال العلماء الفرنسيين وإعادة افتتاح البلد على العالم الخارجي، وهي الرؤيا التي سادت مصر لاسيما بعد الاستقلال عام ١٩٢٢.

وفي عام ١٩٦٢، وفي الميثاق الذي يضم مبادئ حكمه، أشار جمال عبد الناصر إلى أن الحملة الفرنسية، وإن لم تكن بداية الصحوة في مصر لأن الشعب كان قد قرر بالفعل التخلص من الحكم العثماني، إلا أنها «أضافت رافدا جديدا لطاقتها الثورية، فقد حملت معها بعض مظاهر العلم الحديث التي كانت الحضارة الأوروبية قد أتقنتها، بعد أن نهلتها من مصادر أخرى، لاسيما من الحضارة الفرعونية والعربية. كما أنها أتت بالعلماء الكبار الذين شرعوا في دراسة الوضع في مصر، والكشف عن أسرار حضارتها القديمة. وقد دعم هذا الثقة بالنفس، وفتح آفاقا جديدة أمام الحركات المتيقظة دائما للشعب المصري».

ديجول نموذج للمصريين

وعلى الصعيد الفرنسي ترتبط ذكرى الحملة ارتباطا وثيقا بالتوسع الاستعماري الذي بدأ عام ١٨٣٠ في الأراضي الإسلامية. وقد شاركت آنذاك بعض الشخصيات المصرية في الأعوام الأولى من غزو الجزائر. واعتمدت بالطبع عمليات تواؤم الجيش في الأراضي الأفريقية بشكل أساسي على الخبرة التي تم اكتسابها من الحملة الفرنسية على مصر، واتخذت منها مرجعا لها. وحيثما شرعت الجمهورية الثالثة في وضع «سياسة إسلامية» استمدت المبادئ المؤسسة لها من نصوص بوناپرت.

أما في مصر، فكانت الحملة هي أصل الوجود الفرنسي في هذا البلد. وكان لهذا الوجود الفضل الأكبر في انتشار اللغة الفرنسية انتشاراً واسعاً بين صفوف الصفوة المصرية المسلمة والمسيحية، بل وبين جموع الأجانب المقيمين آنذاك في مصر، بمن فيهم البريطانيون الذين استخدموا اللغة الفرنسية حتى يتمكن الشعب من فهمهم. واستمر هذا الوضع حتى حدوث أزمة السويس عام ١٩٥٦.

ومع نهاية الحكم الناصري، وبداية الانفتاح على الغرب في عهد الرئيس أنور السادات ما بين عامي ١٩٧٠ - ١٩٨١، بدأت مرحلة جديدة من التعاون بين البلدين. ولم يكن هذا التعاون في هذه المرة بقيادة نابليون، وإنما بقيادة شارل ديغول. فقد اجتذبت السياسة الفرنسية التي انتهجتها مع الدول العربية انتباه الجميع لاسيما مصر، وأصبح شارل ديغول بموقفه يوم ١٨ يونيو نموذجاً يحتذى به في مقاومة الاحتلال الإسرائيلي. ومنذ ذلك الحين، توقفت الإشارة للحملة الفرنسية عند حد الحديث عن جانبها العلمي والثقافي لاسيما أن مختلف أقسام التعاون بين البلدين لا تكف عن ذكر ما قامت به بعثة العلوم والفنون. فأغلب بعثات التعاون والتنقيب عن الآثار تتخذ حتى الآن من كتاب «وصف مصر» مرجعاً لها.

وفي الوقت الذي بدأت فيه مفاهيم القرنين المتعلقين بالحملة الفرنسية تسعى للتقارب مع وجهة النظر المصرية، بدأ المفهوم المصري بدوره يتطور. والعمليات جد معقدة. فأصداء المناقشات التي تدور في الفكر المصري المعاصر حول التناقض بين الأصالة والمعاصرة المستمدة من مكتسبات وإرادة على هذا المجتمع تنعكس على التفكير في الحملة. فمادام الحديث عن أولوية الحداثة ومحاولة اللحاق بالغرب والوصول إلى العالمية، سار الاتجاه في صالح الحملة الفرنسية. أما في ظل مفهوم الأصالة السائد، فيبرز بالطبع جانبها السلبي. ومنذ أن بدأ الجدل حول جدوى المكتسبات القادمة من الغرب بالقياس للخصائص الأصيلة، ما عادت الحملة الفرنسية تمثل بداية لحركة التحضر في مصر، وإنما أصبحت «الاعتداء الأول على الثقافة» في سلسلة من التعديلات المستمرة حتى يومنا هذا.

ومع ذلك، يبدو أن العداء الذي نشهده اليوم في مصر ضد الاحتفال بهذه الذكرى له في الحقيقة مصدر آخر. فقد أهدرت الكرامة المصرية أيام ناصر مع هزيمة يونيو ١٩٦٧. وحتى مع استعادة الشرف والكرامة وعقد سلام مع إسرائيل، لم يحو كل هذا من الأذهان ذكرى انتصار الإمبريالية التي جسدتها الدولة العبرية ومسانديها من الغرب. هذه العداء التي نشطتها حرب الخليج هي التي تركزت اليوم، في هذه اللحظة الرمزية التي تمثلها ذكرى الحملة الفرنسية على مصر.

لم تعد الحملة الفرنسية تمثل حالياً في فرنسا سوى حقبة ملحمية بقيادة نابليون، أسهمت في خلق ولع بأرض القراعنة مازال يلهب خيال الغرب. بينما أسهم الجنين لأصالة مفقودة في مصر، إضافة إلى إحباطات وهوان الحاضر، في جعل الأعوام من ١٧٩٨ إلى ١٨٠١ رمزا سيئا للعلاقات مع الإمبريالية والغرب.

إن غياب التوافق الزمني، وعدم الاتفاق في مسألة الذكريات لدى من العلامات العديدة المقلقة بشأن حالة علاقاتنا مع العالم العربي الإسلامي.

نحو إعادة قراءة للتاريخ واقعة «سليمان الحبلى» نموذجا

ماجد يوسف

تمهيد

حينما شرعت فى القراءة المركزة عن الحملة الفرنسية على مصر (١٧٩٨ - ١٨٠١م) من خلال ما توافر لدى من المراجع القديمة والحديثة سواء، توطئة للكتابة فى المسألة، لم يكن فى ذهنى موضوع محدد يشغلنى وتدور حوله قراءاتى بحثاً عن مادة له، بل كنت أجوس - هكذا - بحرية كاملة بين المتون التاريخية المختلفة، تاركا لتوغلى فى الموضوع أن يفتق لى تلك الزاوية التى قد أراها أجدر من غيرها بالوقوف عندها وتأملها. ومع أنه من الصحيح أن عشرات الأفكار قفزت إلى السطح أثناء عملية القراءة بارزة عن غيرها، ولمعت فجأة - بالتالى - عشرات المداخل والزوايا والرؤى مرجحة تناول أحداث بعينها.. بدت وفيرة المادة، بينة الأدلة، متعددة المظان، إلا إننى كنت أشعر باستمرار أنه ليس ثمة جديدا مفسحاً فى هذه الزاوية، أو ذلك المدخل، أو تلك الواقعة... فقد سبق أن تم تناول نفس الموضوع الفلاطى بذات الطريقة العالائية، ولن يكون لك من فضل والحالة هذه - هكذا قلت لنفسى - إلا التوسع والزيادة، وهو جهد مطلوب بدون شك، وله قيمته ربما، ولكنه لا يقدم شيئا

مضيفاً ومجدداً بالمعنى الجوهرى العميق للإضافة والتجديد، وهذا المسمى الأخير (للتجديد والإضافة) - كما أحب أن يكون واضحاً - ليس مسمى شكلياً خارجياً تغلب عليه سمات الاستعراض وشبهة المخالفة كما قد يبدو للخطئة، وإنما تحكمه الرغبة الأصيلة فى بعث الحيوية فى الدرس التاريخى، وإبتعات الحرية المبثولة فى تناول موضوعاته، وإذكاء العقل فى مناهجه ومعاييره، وشحن الروح فى رؤاه، واستواء من ثم - نتيجة لكل ذلك - الشخصية القومية السوية بتمحيص الثرايت المستقرة، ومراجعة النفس المستنيرة، ومساءلة التاريخ المستتب، واستنطاق الوقائع الساكنة، وتسليط النور المقلب والمقلقل على كل ما يبدو ساكناً وإكداً ومستسلماً لجماد الأفكار، ومتواتر التصورات، ومتحجر المفاهيم لكى نرى تاريخنا فى ضوء علمى وموضوعى جديد لا يسلم لنهومة دغدغة الأساطير المريحة للذات، والمبهجة للنفس، والمرضية لغرور مشاعرنا القومية والوطنية ولو على حساب الحقيقة، وإنما يعلى من شأن الحقائق الصلبة، حتى وإن تالت - كثيراً أو قليلاً - من حلاوة الأساطير الصدغدة للذات القومية والحبس الوطنى. وأتصور أن الشعور الصحيحة العقل والبدن، والقوية الروح، والتي خلصت من عهده ضعفها، وأمسكت بقوة بوعيتها بذاتها، وبإنعائها الجديد، هى فى ميسر الحاجة - فيما هى تكرر لهذا الوعى المؤسس على معطيات قوية وأسانيد حقيقية - إلى الصدق الكامل مع (العقل)، والصراحة التامة مع الذات، والمساءلة الموضوعية والعلمية الكاملة للوقائع، بلا إحساس بعقد النقص أو التعقؤ إزاء الآخر أو إزاء النفس.

بين التاريخ والفلكور

ولعلنى أثنى هذه الإشارة الأخيرة التى وردت فى كلام د. ليلى عنان، لما لاح لى واضحاً بيننا ساطعاً من إغماطنا لحق الأبطال الحقيقيين الأفذاذ للمقاومة الشعبية المصرية للحملة الفرنسية كحسن طوبار ومحمد المهدي ومصطفى البشتيلي وحجاج الخضرى... الخ، فالقائمة طويلة جداً تكاد تتساوى الشعب المصرى كله إبان الحملة... فى مقابل إعلاننا شأن من لا يرقون - بحال - إلى مستوى هذه البطولات المصرية الفذة.. كسليمان الحلبي قاتل كليبر مثلاً !!.

فقتل سليمان الحبى لكليبر خلق منه أسطورة بالغة القوة والهيمنة والحضور والانتفاخ عبر الأجيال، حتى صارت هذه الأسطورة بمثابة النموذج الشعبى المعتمد فى الوجدان العام لصورة البطل القومى فكراً وشرفاً وأداءً ووطنية وروحاً.. الخ وهو مالا يختلف معه ولا نرفضه فى هذه الحدود، أقصد حق الوجدان الشعبى العام فى خلق البطل القومى على مزاجه ومثاله كما يشاء، بل ونقر بحقه فى تسبيده لذلك المزاج فى أغانيه وأهازيجه وأمثاله وحواديته، حتى وإن أسخى هذا الوجدان الشعبى على بطله المشار إليه ما ليس فيه وما لم يكن له فى يوم من الأيام.

ولكن، إذا وقف المؤرخ المحايد والموضوعى المحصن والمثبت إزاء (حالة أدهم الشرقاوى) الصينية التاريخية.. فليس عليه - إطلاقاً - من تلك الأسطورة الشعبية عن أدهم الشرقاوى، بل لعل استمالة الأسطورة له بقدر أو بآخر فى أثناء عمله البحثى المجرد والمتجرد ستنتال بالاحتم والضرورة

من مصداقية درسه التاريخى الصرف، وموضوعيته البحتة.

وهذا هو الحال نفسه تقريبا فى حالة سليمان الحلبي.. لقد صنع الوجدان الشعبى العام على مدى قرون وأجيال من قاتل كليبر كبير الفرنساوية بطلا شعبيا هائلا.. وكيف لا.. وهؤلاء الفرنسيين الذين احتلوا مصر، وأذاقوا الشعب الأمرين، ونهبوا خيراته، واستباحوا حريمه، وهدموا مدنه وقراه، واغتصبوا أقاته.. إلخ، أتى سليمان الحلبي، فى لحظة مفصلية فاصلة، ليقتل كبيرهم كليبر الطاغية زعيم الطغاة.. إنه إذن ليطل.. وإنه إذن لمستحق لأن يكون موضوعا لأسطورة يعاود الشعب بها وبالاتناد إليها ومن خلال إعادة إنتاجها باستمرار بث قيمه النصالية وقناعاته الوطنية ومعاييره عن الشرف والثأر والكرامة ومعادلة الحس القومى والروح المصرى المقاوم من خلالها.. لاختلاف على هذا طبعها، ونحن مع كل ذلك بالتأكيد، ومع كل المعانى القومية والوطنية الرفيعة التى تجسدها «أسطورة» سليمان الحلبي فى الوجدان العام ولكن مرقفنا سيختلف بقدر أو بآخر - إزاء الحالة الواقعية المشخصة والمحددة بشخص سليمان الحلبي المتعين تاريخيا، والمحدد موضوعيا، والمرتبط عضويا بأحداث بعينها، والمرتهن فعليا بهجمة من الوقائع والأسباب التى لا يمكن للمؤرخ العلمى والموضوعى التجاوز عنها أو تجاهلها.. والمسافة بينهما - كما أروج أن يكون واضحا - أقصد بين الحلبي (الفلكورى) والحلبى (التاريخى) هى المسافة بين الأسطورة والحقيقة.. أو بين الخيال والواقع.

وقد نكون - بل نحن بالقطع - مع الخيال فنيا.. كما فعل ألفريد فرج مثلا ومع الأسطورة فلكلوريا كما فعل الوجدان والخيال الشعبى العام عبر أجيال وأجيال، ومع الدلالات الكاملة والمليئة والمحملة بأشرف القيم النصالية.. وطنيا وقوميا.. ولكننا (تاريخيا) لابد أن نتجرد من غواية الفن واستهواء الأسطورة وسحر الفلكور، والهوى المدغدغ للذات القومية.. لنقف فقط ممثلين أمام الحق والحقيقة والحدث والواقعة.. باعتبار كل ذلك هو (المادة الخام الصلبة) للموضوع المدروس.

الجبرى وأمانة المؤرخ

ماذا نقول لنا هذه (المادة الخام الصلبة) لواقعة قتل سليمان الحلبي لكليبر.. ولجملة الملايسات التى أحاطت بها؟.. نقول لنا.. والعهد على (الجبرى).. وهو المؤرخ المصرى (الوحيد) لهذه الفترة، وهو فى نفس الوقت المؤرخ الذى شهد له الجميع من القدامى والمحدثين، المختلفين معه قبل المتفقين، بالأمانة والحيدة والدقة الموضوعية.

حتى الدكتور لى غنان الباحثة المحدث، والتى تمتلك من أسباب الخلاف القوية مع الجبرى ومنهجه الكثير.. لا تنكر عليه أمانته كمؤرخ، بل تشير إلى أن هذه الأمانة البالغة والدقة المتناهية جعلته - تقريبا وحرفيا - مؤرخا لما يحدث فى القاهرة والأسكندرية فقط، باعتبار إقامته فى الأولى، وقربه وقرب مصادره من الثانية، حتى أن فعاليات المقاومة المصرية الجبارة للحملة الفرنسية فى الصعيد وفى الوجه البحرى بدت غائبة أو باهتة فى تاريخه الذى أولى ثورات القاهرة الأولى والثانية - بكامل ملايساتهما. كل العناية التفصيلية لا لسبب إلا لحضوره الشخصى فيها ومعاصرته الحية

لها، ولمسه المياثر للأحداث..

إذن ، فكون الشيخ عبد الرحمن الجبرتي هو المصدر الوحيد المصرى العربى. المسلم لرواية واقعة سليمان الحلبي (التي تمت بأكلها في القاهرة) وشهد الجبرتي بنفسه تفاصيلها الكاملة. لا يجعلنا نتشكك في قيمة هذه الشهادة (الوحيدة) من المؤرخ المصرى العربى المسلم (الوحيد) لهذه المرحلة برمتها، ولهذا الحدث بالذات.. خصوصا وهناك إجماع - كما أشرنا - على أمانته الكاملة في تأريخه.. من كل من عرض لهذا التأريخ بالنقد والتقويم، قد تختلف معه أحيانا في (منطق) قراءته للأحداث وتفسيره لها من منظوره الطبقي وموقعه البرجوازي، ولكننا لن نختلف ولن نشكك في حقيقة (أمانته الكاملة والمطلقة، في (رواية) هذه الأحداث نفسها بقضها وقضيضها، ولنستمع إلى المؤرخ المصرى الكبير عبد الرحمن الرافعي يقول في نهاية الجزء الأول من كتابه البديع «تاريخ الحركة القومية وتطوير نظام الحكم في مصر»:

«.. فالجبرتي إذن شاهد عيان للحوادث التي وقعت بمصر من سنة ١٧٥٧ ميلادية إلى سنة ١٨٢١، وهي السنة التي ختم بها كتابه.....»

وتاريخ الجبرتي هو التاريخ الوحيد الذى يعول عليه لمعرفة أخبار مصر في القرن الثامن عشر وأوائل التاسع عشر، ولا يوجد مؤرخ غير الجبرتي كتب عن هذه الحوادث بمثل إسهائه وتحقيقه، أما رجال الحملة الفرنسية وعلماءها فقد «دوتوا» ماشهدوه من الحوادث ، لكن مشاهداتهم واقعة على فترة وجيزة من الزمن لا تتجاوز في الأرجح سنة واحدة (وهي السنة التي قضاه نابليون في مصر، أو ثلاث سنوات على الأكثر، ومع ذلك فكتابتهم في الغالب مقتضبة يرى القارئ عليها مسحة العجلة، بخلاف الجبرتي فإن كتابته تدل على الاستقراء والتمحيص، وقلما يوجد كتاب فرنسي في تاريخ الحملة الفرنسية لم يرجع إلى الجبرتي ولم ينقل عنه، فهو مرجع متفق على أهميته إجماعا. وكتابه يسمى في معظم الكتب الفرنسية «يوميات عبد الرحمن».

وفضيلة الرجل في تدوينه للحوادث أنه كان يتحرى الدقة والصدق، ويتوخى الحق، ولم يكن يتعيز لطائفة أو لدولة أو لأي إنسان مهما عظم نفوذه، وإنك تستطيع أن تتحقق نزاهة الجبرتي من مطالعة كتابه وإمعان النظر فيه، وبخاصة في تراجمه، فإنك تراه يورد الحقائق غير متأثر بجاء من يكتب عنهم، ذاكرا لكل منهم ماله وما عليه، وقد صدق في قوله عن كتابه: «ولم أقصد بجمعة خدمة ذي جاء كبير، أو طاعة وزير أو أمير ، ولم أداهن فيه دولة بنفاق، أو مدح أو ذم مياين للأخلاق، لئيل نفسانى أو غرض جسمانى»..... ولا يسع من يدرس كتاب الجبرتي إلا الاعتقاد بنزاهته ويحده عن الهوى، وتحريه الصدق فيما دونه، وهذه الفضيلة هي أعظم مميزات الجبرتي، وميزته الثانية هي كفايته في تدوين الحوادث، وما بذله من الجهد والصبر في البحث والاستقراء وللجبرتي الفضل الأكبر في تدوين تاريخ مصر وحوادثها وتراجم رجالها في القرن الثامن عشر وأوائل التاسع عشر، ولولا لغايت عنا حوادث مصر في تلك الحقبة الطويلة من الزمن، ولصرنا منها في ظلمة وجيرة» (١).

وبالإضافة إلى كل ما ذكرنا - واستشهدنا به - من أسباب لتعليل اقتصادنا على الجبرتي لأنه أولا - كما قلنا - المؤرخ المصري/ العربي/ المسلم/ الوحيد لهذه الفترة.. وثانيا، لأن استبعادنا لمصنفات الفرنسيين التاريخية للحملة بشكل عام - ولهذا الحدث بصفة خاصة (قتل سليمان الحلبي لكليبر) هو استبعاد منطقي لما لا بد ستحتويه وجهات النظر الفرنسية - بالطبع والضرورة - من إدانة قاسية وتامة وكاملة ومغلقة لهذا الفعل، وبالتالي وسم فاعله - بالتأكيد - بكل ما هو غير دقيق وغير موضوعي ومغرض ومتحيز فيما هم يكتبون عن ذلك ويسجلونه، وهو ما ظهر لنا بالفعل عند مراجعاتنا لهذا الكتابات.. ومن ثم .. كان لابد من التسليم بأن (الجبرتي) هو المصدر الوحيد الموثوق والمعتمد والمتجرد لقراءة هذه الواقعة.. بل لعل لنا عذرا في الاعتقاد والظن (على عاداتنا القبلية والعصبية، المصرية/ العربية المتواترة) أنه قد يميل فيما يكتب، وهو المؤرخ المصري العربي المسلم، إلى ناحية سليمان السوري العربي المسلم بقدر أو بآخر. فهذا الفتى - في النهاية - قد قتل كبير الفرنسيين كليبر، ووجه بذلك ضربة موجعة لاشك في ذلك للأعداء، الذين أنفرد الجبرتي الصفحات الطوال من تاريخه المفصل للحدث عن فظائعهم وجرائمهم في حق الشعب المصري، وقد عانى هو نفسه من ذلك كثيرا في معاشه وعمله وكتبه وأوراقه التي فقد منها جزء لا يستهان به بسبب عسف الحملة وجنودها .. وهو في النهاية بشر مهما كان تجرده وموضوعيته و «أمانته» سيميل هو المتعاطف ناحية هذا الفتى العربي المسلم الباسل وفعله الجريء.. ثم أنه - في النهاية - ليس لأحد من الفرنسيين حق مراجعته أو مراقبته أو مناقشة ما يقول، لأنه يكتب بالعربية من ناحية، كما أنهم لا يقرؤونه ولا يقررون عمله لمكانه ومكانته التي يعرفونها له بين شيوخ القوم وكبارهم من ناحية ثانية، ولا يراجعونه ولا يصادرون عليه من ثم من ناحية ثالثة لكل ذلك، يبدو أنه لابد لنا من التسليم، أن ما كتبه الجبرتي عن سليمان الحلبي كان مبرأ من الغرض، ومتجردا عن الهوى، ويعيداعن الحيف والظلم في حق الفتى لانتفاء أسباب ذلك، بل على العكس من ذلك تماما، إنه - لكل ما قدمنا - كان أقرب ما يكون إلى الحق والحقيقة اللذين رصدتهما بكل ما أتبع له من الدقة والأمانة في ضوء إمكانيات ومعطيات عصره.

حديث سليمان

ماذا تقول لنا هذه (المادة الغامضة) لواقعة قتل سليمان لكليبر رداً تذكرنا سؤالا الإشكالي السابق؟ - فلنتأمل.. ونعقل، ونشجذ وعينا - سليمان الحلبي عند الجبرتي هو (رجل أفاقي أهرج) (٢) لأسباب سيفصلها. وهذه الأسباب على كل حال لم يعتسفها الجبرتي اعتسافا، وإنما وردت على لسان سليمان الحلبي نفسه أثناء التحقيقات الضافية التي أجريت معه إبان محاكمة فالرجل الذي قضى ثلاث سنوات دارسا في الأزهر من قبل، ثم ذهب لثلاث أخرى بعدها مجاورا في مكة، ثم عاد إلى بلاده (حلب) لم يخطط لقتل كليبر تخطيط الشار وأصحاب القضية، الذين يقضهم وجوه المستعمر وتؤرقهم مظالم المستعمرين، وإنما هو انساق إلى هذا الفعل (بالصدفة) البحتة - ولأسباب خارجة عن إرادته - (مأجورا) من قبل ضابط عثماني معزول من وظيفته اسمه

(أحمد أغا) وكان سليمان يعرف هذا الضابط المعزول من قبل عندما كان رئيسا لفرقة الإنكشارية بحلب، وعندما عاد سليمان محمد أمين الحلبي (وهذا هو اسمه كاملا، إلى أبيه قادما من الحجاز، هاله ما يعانيه والده (تاجر السمن والزيت) من عسف وجور وضرائب وغرامات (إبراهيم باشا) الوالى التركى على مدينة حلب، ومن ثم حزم أمره على التوجه للقدس لمقابلة الضابط العثماني المعزول (أحمد أغا) الذى نما إلى علم سليمان وجوده فى القدس بدوره لاسترضاء واستجداء الصدر الأعظم لإعادته إلى عمله، بعد أن عاد هذا الصدر الأعظم مهزوما ومدحورا من الفرنسيين بقيادة كليبر فى منطقة المطرية. فى موقعة عين شمس بمصر.

وأسباب عزل هذا الضابط العثماني (أحمد أغا) غير واضحة بالمرّة، ولكن على كل حال، من المفهوم أن عزل (ضابط فى الجيش، لايد أن يكون لأسباب مخلة بالشرف، إن لم يكن الشرف العسكرى، فليس أقل من الشرف الأخلاقى، كلاهما يعطى صورة عن هذا (الأغا) الذى سيكون الرأس المذهب للحلبى.. وعندما قابله سليمان الحلبي شاكيا له ظلم والى حلب (إبراهيم باشا) لأبيه، وإيهامه له بالضرائب الثقيلة التى قصمت ظهره وأضرت به وبتجارته وبحياته كلها وحياة بيته وعائلته وأولاده، ورجاه أن يسعى لدى الصدر الأعظم لإبطال هذه المظالم، وجد (أحمد أغا) الضابط التركى المعزول، والذى يحلم باسترضاء الصدر الأعظم من جديد، واكتساب العظوة عنده مرة أخرى.. ضالته المنشودة لتحقيق أهدافه على يدي هذا الفتى الغر، فلمعت فى رأسه فكرة أن يستخدم هذا الشاب فى قتل كليبر كبير الفرنسيين لينال العظوة بالتالى لدى أميره التركى المهزوم من كليبر، ويحظى من ثم بتقديره، ويعيده بالتالى إلى وظيفته، وأخذ أحمد أغا يزين الفكرة لسليمان رابطا بين إنجازها للمهمة، وبين تدخله لدى والى حلب (صديقه) لرفع الظلم والعسف والضرائب عن أبيه محمد أمين تاجر السمن، وقبل سليمان العرض، وأرسله أحمد أغا إلى زميله (يس أغا) حاكم غزة، وأوصاه بأن يعطى سليمان مبلغا من المال ليستعين به فى قضاء المهمة، وأن يسهل له وسيلة السفر إلى القاهرة، وبالفعل أعطاه (يس أغا) أربعين قرشا، ورتب له السفر إلى القاهرة مع قافلة متجهة إليها، ووصل سليمان لمصر، وقضى أكثر من ثلاثين يوما فى الأزهر الشريف فى رواق الشام، متابعا ومراقبا لتحركات كليبر عن كثب، ومفصحا عن هدفه ومقصوده لشيوخ أربعة من غزة (ساكنهم فى الأزهر أثناء إقامته بالقاهرة) هم محمد الغزى وأحمد الوالى وعبد الله الغزى وعبد القادر الغزى، وقد اشترك الجميع (صادقين) فى محاولة إرجاعه عن نيته، ورده عن مقصوده، ورغم ذلك لم يشفع لهم ذلك فى أن يخفى عن محققه صلتهم (المجازية) بالأمر (إن كانت لهم صلة) وهى صلة - على كل حال - ثانوية جدا (مجرد أنه أخبرهم بنواياه وراجعوه فيها بالرفض) أى أنهم لبسوا ضالعين فى ذلك بأى معنى من المعانى، لبسوا جماعة من الشوار والمناضلين - مثلا- الذين وضعوا خطة محكمة ومشتركة سيقوم بتنفيذها واحد منهم، وإنما هم - فى أحسن الأحوال - رفاق موطن، وزملاء مكان، وأخوان مستقط رأس عرفوا ما عرفوه بالصدفة، ونصحوه بالرجوع عن نيته (وخلص) انتهت هنا علاقتهم بالموضوع إذا كانت لهم علاقه أصلا، فهؤلاء الشيوخ الأربعة لا شأن لهم بالفعل بما اتراه وفعله سليمان الحلبي (أقصد تحديدا من وجهة نظر سليمان الحلبي نفسه) فهو خير من

يعلم أنهم (ليسوا شركاء له) وليسوا رفاق نضال، ليسوا أصحاب رؤية ثورية مشتركة، بالعكس، حاولوا رده وإرجاعه، إذن، فهو لم يكن مضطراً أن يشير إليهم إشارة من أى نوع، ولو حتى تحت الضرب والتعذيب لأن المرء تحت التعذيب قد يعترف على (الشركاء) الحقيقيين، والرفاق الفعليين الضالعين، لا على أناس أبرياء لا شأن لهم بالموضوع، خصوصاً وأنه يعلم جيداً أنه لا بد مقتول مقتول فى كل الأحوال.. اعترف أو لم يعترف!

أما من وجهة نظر الفرنسيين، فهو لا المشايخ ضالعون بدون شك، وإذا كانوا لم يشتركوا بالإيجاب.. نعم.. ولكنهم اشتركوا بالسلب.. بالصمت.. لأنهم عرفوا بنوايا الحلبي ولم يبلغوا عنه، وكانت النتيجة المتوقعة - طبعاً - أن أطاح الفرنسيون برأس سليمان ورأس المشايخ جميعاً، لولا أن أقلت منهم واحد فلم يقبض عليه الأعداء.

وما نفترضه من وجود استمساك سليمان الحلبي بمسئوليته الكاملة (وحده) عن قتل كبير، بالإضافة إلى أنها الحقيقة، هو أبسط قواعد سلوك الشوار الأضواء وإنما نحن ندلل بذلك على أن الفتى قد أقحم فى الموضوع إقحاماً، ولا شأن له - فى الحقيقة - بأية أبعاد ثورية له!.. ولننظر فى نفس الوقت - وفى نفس المحاكمة - لهذا السلوك الغد والمذهل للشيخ محمد الغزى الذى ضربه وعذبه (كسليمان الحلبي بالضبط) وذاق الآم الأذى والتنكيل ليعترف على الشيخ الشرقاوى، ولكنه أصر (بعد التعذيب) على نفى كل صلة للشيخ الشرقاوى بالأمر (ولو قتلوه)..
.. ولنتسمع إلى ذلك بلغة الجبرتي:

«... سئل هل أخير بالذى قال عليه سليمان لأحد من المدينة وخصوصاً إلى الشيخ الشرقاوى فجاوب أنه ما أخير أحداً بذلك وحتى إذا وضعوه تحت القتل ما يقول بذلك»^(٣) فهذا هو الشيخ محمد الغزى الذى لا شأن له بالموضوع، والذى عذب تماماً كما عذب الحلبي، يرفض أن يورط الشيخ الشرقاوى (ولو وضع تحت القتل)..
بينما الحلبي - لدى التعذيب - يعترف على أناس لا شأن لهم كلبية بالمسألة، سوى أنه أسر لهم بنواياه، ولا ذنب لهم إلا أنهم آووه واستضافوه! وليس أغرب - ولا أطرف - فى هذا السياق.. تفسيراً لهذه الحادثة التى أودت بأصدقاء الحلبي، من تبرير الكاتب المسرحى ألفريد فرج لها.. حينما يقول بالنص فى مقدمة مسرحيته عن سليمان الحلبي:

«... ولعل سليمان بعد أن ثقلت عليه وطأة التعذيب والتحقيق فكر فى أن يشغل الفرنسيين بصيد صغير - أربعة أصدقاء أبرياء أثروه عن عزمه فربما يشكرهم الفرنسيون أو يقتصدون فى إزعاجهم - صيد صغير يشغلهم عن الإلحاح عليه والتفتيش فى ذات نفسه عن صيد أكبر. ومن المؤسف أن كان نصيب ثلاثة منهم الإعدام»^(٤) ١١
علامات التعجب من عندنا طبعاً.

«... أن مرادة يفعل شيء جنون وأنه عمل كل جهده حتى يرجعه.
سئل آيش هو الجنان الذى قاصد يعمل وحده عليه فجاوب أنه قال له إنه كان مراده يغازى فى

سبيل الله وأن هذه المغازاة هي قتل واحد نصراني» (٥).

هكذا تكلم الحلبي (قتل واحد نصراني) ولم يقل - مثلاً قتل واحد من الأعداء أو الفرنجة أو الفرنسيين المحتلين المستعمرين.. هذا مناضل ثوري عربي في محيط عربي يعج بالعرب المسلمين العرب النصاري سواء في مصر أو في الشام لا يفرق بين العدو الغازي الأجنبي (النصراني) وبين مواطنه العربي (النصراني) زميله في كفاح المستعمر الغازي، والذي دفع كل الثمن للاحتلال من ماله ودمه وحياته أسوة بأخيه المواطن المسلم، فالغازي الفرنسي لم يفرق في قتله ونهبه وسلبه وإغتصابه لأبناء البلاد بين مسلم ونصراني، ولم يرحم (النصراني) العرب من بطشه واستبداده لأنهم أخوة له في العقيدة والدين.

بل إن مسألة (الدين) هذه - نصراني أو غير نصراني - بالنسبة لجنود الحملة الفرنسية على مصر. مسألة مشكوك فيها من الأساس.

فهذا - في النهاية - جيش الثورة الفرنسية التي أسقطت الدين برمته من حسابها وأعلنت إلحادها من البداية، وصادرت امتيازات الكنيسة، ورفضت سلطة القاتيكان.. إلخ.

نتائج ودلالات

ومن سبيل التحقيقات، وماورد على لسان الحلبي فيها، يتضح لنا تماماً (أنه تورط) في هذا الأمر كله، وليس هذا هو شأن الثوار الأصلاء الذين يخوضون هذه الأمور بوعي وإرادة وتصميم وعزم (لا تورط فيه) ومهما كانت النتائج.

وهو لا ينفي يتحدث عن هذا الأمر باعتباره (جنونا استبد به) كما ورد في شهادة عبد الله الغزي. ولنفرد هذه الفقرات من صفحات الجبرتي، ومن التحقيقات الواسعة مع الحلبي بملفتها الركيكة، تاركين للقارىء استشفاف ما يراه منها:

«.. سئل لأي سبب حضر من غزة فجاوب لأجل أن يقتل ساري عسكر العام، سئل من الذي أرسله لأجل أن يفعل هذا الأمر فجاوب أنه أرسل من طرف أغات الينكجيرية وأنه حين رجع عساكر العثملى من مصر إلى بر الشام أرسلوا إلى حلب يطلب شخص يكون قادراً على قتل ساري عسكر العام الفرنساوي ووعدوا بكل من يقدر على هذه المادة أن يقدموه في الوجاقات ويعطوه دراهم ولأجل ذلك هو تقدم وعرض روحه لهذا..» (٦)

وهنا يؤكد الحلبي على أن بواعثه هي (الدراهم) بوضوح تام.

«.. وأنه راح سكن في الجامع الأزهر وهناك شاف السيد محمد الغزي والسيد أحمد الوالى والشيخ عبد الله الغزي والسيد عبدالقادر الغزي الذين ساكنون في الجامع المذكور فبلغهم على مراده فهم أشاروا عليه أنه يرجع عن ذلك لأن غير ممكن أن يطلع من يده ويموت ففرط وأن كان لازم يشخصوا واحد غيره في قضاء هذه المادة..» (٧).

«.. وأن اليوم الذى قصد التوجه فيه ليقول ساري عسكر قابل أحدهم الذى هو محمد الغزي

فعرنه أن مقصوده أن يتوجه إلى الجزيرة ليفعل هذا الغدر وأن تخمينه أنه مثل المجنون من حين أراد أن يقضى هذا الأمر لأنه لو كان له عقل ما حضر من غرة لهذا الأمر..... وأنه ما أخذ دراهم من أحد في مصر لأن الأغوات كانوا أعطوا له كفايته..» (٨).

ونلاحظ هنا، أنه حتى وساطة الحلبي لأبيه لدى الضابط العثماني، لا تشتمل على حس عام بالظلم الواقع على أبيه (وعلى غيره من التجار) بل أنه مهوم فقط بحل مشكلة أبيه، ورفع الجور عنه هو بشكل شخصي وفردى خالص، ليذهب الباقون إلى الجحيم، وهذه (الفردية الشديدة) تنفي بالقطع أية (ثورية) من أى نوع عن الفتى، فالمبادئ الأولى للثورية تعنى وعى الفرد الثورى بأن هناك من القضايا والأهداف فى الحياة ما يتجاوز ذاته ومصالحه الشخصية وأهدافه الأنانية. المنحصرة فى نفسه وعائلته وأهله فقط، وهو نوع من الوعى والفهم لا يبدو أن الحلبي أدركه بالمرّة أى إدراك.

ثم إن الثورى الحق، حتى فيما هو يفكر فى حل مشكلة أبيه، لا يتوجه - منطقيا - إلى السلطة الظالمة نفسها، أو إلى أداة من أدواتها (الضباط العثماني) لحل مشكلته، اللهم إلا إذا كان من البداية متنيا لتقديم تنازلات ما، وعاقدا العزم على ذلك، وواعيا - فى كل الحالات - بأنه يبحث عن (حل فردى) يخصه هو و هو وحده فقط.

أولاً: لأن ذلك تم فى أعقاب ثورة القاهرة الثانية والتي استمرت ٣٧ يوما ولم يتمكن كليبر من إخضاعها إلا بذك القاهرة ذكا شاملا كاملا حتى لقد أبيدت أحياء كاملة من الوجود.. كبولاق مثلا.. وإليك بعض ما قال الجبرتي فى وصف تلك المأساة:

«.. وأحاطت العساكر الفرنسية بالمدينة وبولاق من الخارج، منعوا الداخل من الدخول والخارج من الخروج، وذلك بعد ثمانية أيام من ابتداء الحركة (أى حوالى ٢٨ مارس وهو يوافق اليوم التالى لحضور كليبر إلى القاهرة) وقطعوا الجالب على البلدين (مصر وبولاق) وأحاطوا بها إحاطة السوار بالمعصم، فعند ذلك اشتدت الحرب، وعظم الكرب، وأكثروا من الرمي المتتابع، بالمكاهل والمدافع، وأوصلوا وقع القنابر والبنبات، من أعلى التلّول والقلاع، خصوصا البنبات (القنابل) الكبار على الدوام والاستمرار، آنا الليل وأطراف النهار، فى الغدو والبكور والأسحار، وعدمت الأقوات، وعلت أسعار المبيعات وعزت المأكولات وفقدت الحبوب والغلات، وارتفع وجود الخبز من الأسواق وامتنع الطوافون به على الأطباق....»

استمر الحال على ما هو عليه من اشتعال نيران الحرب، وشدة الهلاك والكرب، ووقع القنابل على الدور والمساكن من القلاع، والهدم والحرق، وصراخ النساء من البيوت والصغار من الخوف، والجوع والهلع، مع التحط وفقد المأكّل والمشارب، وغلق الحوانيت والطوايين والمخابز، ووقوف حال الناس من البيع والشراء، وتفليس الناس وعدم وجدان ما ينفقوه أن وجدوا شيئا، واستمر ضرب المدافع والقنابل والبنادق والنيران ليلا ونهارا حتى كان الناس لا يهتأ لهم نوم ولا راحة ولا جلوس لحظة واحدة من الزمن، ومقامهم دائما أبدا بالأزقة والأسواق وكأنما على رؤوس الجميع الطير، وأما

النساء والصبيان فمقامهم بأسفل الحواصل والعقودات تحت طباق الأنبية إلى غير ذلك.... وجرى على الناس مالا يسطر في كتاب، ولم يكن لأحد في حساب، ولا يمكن الوقوف على كلياته فضلا عن جزئياته، منها عدم النوم ليلا ونهاراً، وعدم الطمأنينة، وغلو الأقوات، وفقد الكثير منها خصوصاً الأدهان، وتوقع الهلاك كل لحظة، والتكليف بما لا يطاق، وغلبة الجهلاء على العقلاء، وتطاول السفهاء على الرؤساء، وتهمر العامة، ولغظ الحرافيش، وغير ذلك مما لا يمكن حصره.... هجموا على بولاق من ناحية البحر (النيل) ومن ناحية بوابة أبي العلاء، وقتلوا أهل بولاق جهدهم ومروا بأنفسهم في النيران حتى غلب الفرنسييس عليهم وحصروهم من كل جهة، وقتلوا منهم بالحرق والقتل وبلوا بالتهب والسلب، وملكوا بولاق وفعلوا بأهلها ما تشيىب من هوله النواصى، وصارت القتل مطروحة في الطرقات والأزقة، واحترقت الأنبية والدور والقصور، وخصوصاً البيوت والرباع المطلة على البحر، وكذلك الأطراف، وهرب كثير من الناس عندما أيقنوا بالغلبة فنجوا بأنفسهم إلى الجهة القبلية، ثم أحاط الفرنسييس بالبلد، ومنهوا من يخرج منها، واستولوا على الحانات والوكاتل والحواصل والودائع والبضائع، وملكوا الدور وما بها من الأمتعة والأموال والنساء والخوذات والصبيان والنبات ومخازن الغلال والسكر والكتان والقطن والأبازير والأرز والأدهان والأصناف العظيمة، ومالا تسمعه السطور، ولا يحيط به كتاب ولا منشور، والذي وجدوه منعكفا في داره أو طبقتة ولم يقاتل، ولم يجدوا عنده سلاحا تهبوا متاعه، وعروه من ثيابه، ومضوا وتركوه حيا، وأصبح من بقى من ضيمفاء أهل بولاق وأهلها وأعيانها الذين لم يقتلوا فقراء لا يملكون ما يستر عورتهم....

المهم، أن المدينة البائسة كانت تلطم جراحها بعد كل هذا الهول، وتنهض من تحت الأتقاض، والأحياء الذين بقوا من هذا الهول يجمعون شتاتهم.. وفي هذه الأثناء بالضبط.. قتل سليمان الحلبي كليبر.. واختبأ في ركن متهم من بستان كليبر نفسه لبعض الوقت، ومن ثم خرج الجنود لشوارع القاهرة من جديد في حالة هستيرية..

ولنقرأ معا من كتاب «بونايرت في مصر» لمؤلفه ج. كريستوفر هيرولد: «.. وانطلق من ميدان الأزيكية دوى طبل ينذر بالخطر، ولم تمض دقائق حتى كانت جميع الطبول في القاهرة تدعو الجنود إلى مراكزهم، وانتشر خبر مصرع كليبر بسرعة البرق. ولجأ الأهالى إلى بيوتهم محتمين بها خشية العقابية، بينما اندفع الجنود كالمجانين في الشوارع يضربون كل من يقف في طريقهم وقد اشتد بهم الغضب (وربما ظنوا قتل كليبر بداية ثورة جديدة)».

ويقول الجاويش فرانسوا في يومياته، في غير حياء كما هو واضح:

(إننا قتلنا بسيوفنا وخناجرنا جميع من صادفنا من الرجال والأطفال وإزاء هذه المقتلة الجديدة للمصريين الأبرياء رجالا وأطفالا التى تسبب فيها الحلبي، سارعت امرأة مصرية شاهدت من سطح بيتها مختشيا بين أنقاض ركن متهم من بستان كليبر بالإبلاغ عنه لإيقاف المذابح العشوائية الجارية في الشوارع وليس أدل على سوء تصرفه، حتى تجاه أمنه الخاص، وهو الذى قضى أكثر من ثلاثين

يوما في دراسة المكان وتفصيله بمخارجه ومدخله.. من أنه رغم كل الوقت الذي اتاح له بين مقتل كليبر والقبض عليه.. ظل أيضا في منطقة الاغتيال بما سهل كثيرا من العثور عليه والإسكاف به؛
ثانيا: النقطة الثانية والأخيرة الدالة على إننا إزاء حالة عارية تماما من أى وعى ثورى كامل، أو تصور تضالى شامل (أو مجزوء حتى) أو فهم سياسى ما للأوضاع برمتها ولموازين القوى.. إلخ.
- ولعل هذا السبب الأخير - الذى سأشير إليه حالا - كان وراء وصف الجبرتي للفشى بأنه (أفاقى أهوج) -

إن كليبر لمجمل الأوضاع الفرنسية الصعبة التى أصبح عليها هو وقواته فى مصر بعد رحيل نابليون، وبعد الثورات المتتالية والممعدة ليس فى القاهرة فقط، بل على طول الرادى وعرضه، فى الشمال والجنوب، ونتيجة لحرص الأتراك والإنجليز له على الحدود الشرقية والشمالية والخسائر الفادحة التى منيت بها قواته فى مصر، والتى قدرها نقولا الترك (وهو مؤرخ فرنسى، بخمسة عشر ألف جندي منذ دخل الفرنسيون إلى مصر، بالإضافة إلى استنفاذه لكافة الموارد المصرية، وإبهاظه للشعب بالضرائب اتباعاً لسياسة (عصر الليونة) الشهيرة التى اتبعها نابليون فى غزواته جميعا،
كل ذلك، جعل كليبر يشعر فى التفاوض مع الانجليز والعثمانيين للإسحاب المشرف من مصر بما بقى من قواته وعتاده، ولكن مقتله المفاجئ، نقل السلطة إلى عبد الله جاك مينو الراض تماما لمبدأ الانسحاب والرحيل عن مصر، الذى تزوج مصرية وأشهر إسلامه وغير اسمه وطأ به للإقامة، وأخذ يعلم بتحويل مصر إلى مقاطعة فرنسية، ومن ثم كان - وظل حتى النهاية - متشددا فى رفضه لحلول الانسحاب كلها، ولفكرة الرحيل عن مصر أساسا وبأى شكل.. ورغم أن مجمل الظروف السياسية المعقدة والسيئة والتى لم تكن أبدا فى صالح الفرنسيين.. أجبرت القوات الفرنسية فى النهاية على الرحيل، إلا أن مينو ظل حتى آخر لحظة يقاتل فى الإسكندرية مناوئا لهذا الإجماع حتى غلب غلى أمره فى خاتمة الأمر!

وإذن، فمقتل كليبر، وانتقال الأمر إلى مينو، عطل رحيل الفرنسيين عن البلاد الذى كان وشكيا، وأطال من أمد بقائهم بانتقال السلطة إلى مينو. ومن ثم فلم يكن هذا الاغتيال إلا سببا فى طول بقاء الأعداء فى البلاد لمزيد من الوقت طال أم قصر، بكل ما يمثل هذا البقاء من مزيد من العنت والعسف والتجبر والمظالم، وهو ما يقطع بغياب الرؤية السياسية الواضحة على الأقل لدى الحلبي - إن لم نقل الرؤية على الإطلاق - لمجريات الصراع الدائر حينئذ وموازين القوى فيه، وهى الحدود الدنيا من المعرفة الواجبة لثورى حقيقى، وليس لمجرد فتى مأجور من الناحية الفعلية، وشديد الأنانية من ناحية النتيجة المتصورة والمطلوبة لفعله (رفع الظلم عن كاهل أبيه وحده) وقصير النظر الفكرى من ناحية تصوره لهذف عام (قتل واحد نصرانى) ومنعدم القناعة واليقين بما يفعل حتى فى حدود تصوره الشخصى لأهدافه أيا كانت، أو كما قال بنفسه عن نفسه:

«.. إنه مثل المجنون من حين أراد أن يقضى هذا الأمر لأنه لو كان له عقل ما حضر من غزوة لهذا الأمر..»!

خاتمة

لا تدعى هذه القراءة المختلفة لواقعة سليمان الحلبي في تاريخنا الحديث.. الصحة التامة والسلامة الكاملة، وإنما هي اجتهاد له ما يبرره من الوثائق والأسانيد (المتاحة للجميع طبعاً) ..وهي اقتراح يمتلك مشروعيته من خلال الأمانة في البحث، والتجرد عن الهوى ، والدقة - قدر الإمكان والطاقة - في الربط والاستقصاء والاستدلال واستخلاص النتائج.

ولعل ما تمتلكه هذه القراءة من مصداقية (جوهرية) هي في تأكيدها - وبغض النظر عن سليمان الحلبي بالذات، وعن نتائج البحث إجمالاً - على ضرورة إعادة القراءة الجريئة والجديدة والمتحررة لتاريخنا كله قديمه وحديثه لما يعنيه هذا في الحقيقة من السلامة والصحة والثقة بالنفس. ومن اجتهد فأصاب فله أجران.. للاجتهاد والإصابة.. ومن آجتهد فأخطأ فله أجر الاجتهاد وهذا أضعف الإيمان!

هوامش الدراسة

- ١ - تاريخ الحركة القومية وتطور نظام الحكم في مصر - عبد الرحمن الرافعي - الجزء الأول - مكتبة نهضة مصر - الطبعة الرابعة - ١٩٥٥ - القاهرة ص ٤٣٧ ، ص ٤٣٨ ، ص ٤٣٩ .
- ٢ - عجائب الآثار في التراجم والأخبار - للعلامة الشيخ عبد الرحمن الجبرتي - الجزء الثاني - دار الفارس للطباعة والنشر والتوزيع - بيروت - بدون تاريخ - ص ٣٥٩ .
- ٣ - المرجع السابق - ص ٣٧٨ .
- ٤ - عجائب الآثار في التراجم والأخبار - للعلامة الشيخ عبد الرحمن الجبرتي - الجزء الثاني - دار الفارس للطباعة والنشر والتوزيع - بيروت - بدون تاريخ - ص ٣٦٨ .
- ٥ - المرجع السابق - ص ٣٦٣ .
- ٦ - المرجع السابق - ص ٣٦٤ .
- ٧ - المرجع السابق - ص ٣٧٤ .
- ٨ - برنابرت في مصر - تأليف ج. كرسر هيرولد - ترجمة فؤاد اندراوس - مراجعة الدكتور محمد أحمد أنيس - دار الكاتب العربي للطباعة والنشر - القاهرة - يونيو ١٩٦٧ - ص ٥٠٠ .



الحملة الفرنسية.. صوت أسطورة!

مصطفى عبادة

(١)

كانت الحملة الفرنسية على مصر، بالأحرى كان فشلها، سبباً رئيسياً في تكوين التحالف الأوربي الثاني ضد جمهورية فرنسا، والذي بدأ سلسلة التحالفات الحربية ضد نابليون. وهي التحالفات التي لم تنته إلا بسقوط دولة نابليون سنة ١٨١٥، بعد الحملة بنحو ١٥ عاماً.

أما الحملة على مصر، فقد لفتت المصريين إلى أهمية الدفاع عن بلادهم بأنفسهم: لا اعتماداً على العثمانيين أو المماليك أو غيرهم، فكانت ثورتا القاهرة، الأولى والثانية، صحيح أن المصريين بعد نهاية الحملة اختاروا جندياً ألبانياً ليحكمهم بدل أن يختاروا عمر مكرم مثلاً، وأضاعوا بذلك فرصة ذهبية ليتحول الأمر لهم، بدل الانتظار حتى ثورة يوليو.

ولقد كانت الحملة - من جهة ثانية - أو بمعنى أدق كشفت أهداف الاحتلال العثماني لمصر، وأن المحتل - مهما كان - لا يهمه إلا مصالحه (الشعوب هي التي تحرر نفسها.. ولا تحب الحرية التي تأتيها من الخارج). من جهة ثالثة، ظهرت أهمية مصر، فالعالم العربي، بل الشرق كله، من السهل أن يغزى - ويسيطر عليه - بعيداً عن مصر، فمصر دائماً هي التي تنهى الهجمات على الشرق:

الاحتلال المغولي - التتري، هزمه المصريون بقيادة قطز، الحملات الصليبية، انتهت على الشرق بفضل أجناد مصر. وأخيراً الحملة الفرنسية على مصر والشام. والأمر إلى يومنا هذا يكتسب مصداقية ورسوخاً.

الحملة الفرنسية يعد أن فشلت فشلاً عسكرياً ذريعاً، بل فشلت في كل أهدافها المعلنة فإن أحداً من المؤرخين الفرنسيين لم يذكر أنها: كانت أولى هزائم نابليون (القائد الذي لا يهزم) ويقتصر الكلام لدى من في نفوسهم هوي، وبعض المؤرخين يركزون على البعثة العلمية التي صاحبت الحملة، تلك البعثة التي ابتكر خطتها - كما يذكر المؤرخ الفرنسي جورج ليجران - مونج، وبرتولي، وبوناپرت وهي. "خطة تكميلية لإلحاق لجنة للعلوم والفنون بالجيش المنتصر تكون مهمتها: تحضير وتنفيذ استعمار مصر بعد ذلك". هذه إذن المهمة التي سافر من أجلها العلماء إلى مصر مع جيش الحملة، تحضير وتنفيذ استعمار مصر لصالح فرنسا.

ومن اللافت للنظر أن عام ١٩٩٨ هو العام الذي خصصته فرنسا للاحتفال بمرور ٢٠٠ سنة على الحملة، ولما جوبهت بحملة وطنية غيرته إلى الاحتفال بـ "٢٠٠ سنة على العلاقات المصرية الفرنسية" اتفاق مشتركة، وهو نفس العام الذي تحتفل فيه إسرائيل باغتصابها أرض فلسطين... فهل هناك علاقة، غير الصدفة التاريخية.. لنرى: بمجرد وصول نابليون إلى مصر عام ١٧٩٨ أصدر بياناً حث فيه جميع يهود آسيا وأفريقيا على الالتفاف حول رايته من أجل إعادة مجدهم الغابر "وإعادة بناء مملكة القدس القديمة". في الرابع من إبريل ١٧٩٩ أثناء حصاره مدينة عكا. وفي سبتمبر ١٨٠٦ دعا نابليون اليهود إلى عقد "السندرين" - الهيئة القضائية لليهود - التي كانت قائمة في الأزمنة القديمة واستمر اجتماعها حتى نهاية فبراير ١٨٠٧، حين أعلن نابليون أن اليهود أصبح لهم كيان رسمي، داخل الدولة، وأن الديانة اليهودية أصبحت إحدى الديانات الرسمية في فرنسا، وأن من حق المؤسسات الدينية اليهودية أن تحظى برعاية وحماية الدولة، وتعهد نابليون بإجبار حكام الدول الأوروبية التي يحتلها على منح اليهود من سكانها الحقوق التي منحتم إياها فرنسا كما حدث في هولندا وسويسرا.

رغم ذلك، علمونا في المدارس، أن الحملة الفرنسية على مصر كانت "نور ونار" أي حضارة واستعماراً، وكلمة النور دأشماً تأتي أسبق من النار، مع أن العكس هو الصحيح، بافتراض أن الحملة حملت نوراً - أي نور - وهذا النور الذي يزعمونه يقول: إن تاريخ مصر الحديث، بدأ بدخول الجيش الفرنسي إلى الإسكندرية، وأن المصريين انبهروا ببوناپرت وجنده وبالحضارة التي أهدودها إليهم، وأن الفرنسيين علموا المصريين الحرية، وأسس الديمقراطية ومبادئ ١٧٨٩ (أين هي الديمقراطية التي تعلمناها.. إن تاريخنا كله لم يعرفها). وأن محمد علي "إن فعل شيئاً فإنما فعله لأنه كان تلميذاً لبوناپرت (هو الذي كان يقاومه

مع المصريين) وهو الذى حقق كل المشروعات التى كان بوناپرت قد وضع أسسها".

باختصار علمونا، أن الحملة الفرنسية، هى السبب الوحيد للانطلاقة الحضارية، لمصر فى القرن التاسع عشر، ولم يحاول أحد أن يسأل نفسه سؤالاً بسيطاً: لماذا غزو مصر بعد عشر سنوات من ثورة فرنسا التى نادت بالإخاء والحرية والمساواة؟.. وهل من بين هذه المبادئ، أو ما تدعو إليه، غزو البلاد الأخرى والتوسع الاستعماري أيا كان الشعار المرفوع؟.. وهل توطيد شعارات ثورة فرنسا سنة ١٧٨٩ يقتضى فرضها على الشعوب الأخرى قسراً؟..

ثم هناك ما هو أفدح من ذلك، وهو ما يعلم للتلاميذ المصريين فى المدارس الفرنسية - المنتشرة فى مصر - حيث تصور الحملة لهؤلاء التلاميذ على أنها بعثة علمية ثقافية، وليست حملة عسكرية استعمارية، فالجند والمصريون، عاشوا فى وئام تام أثناء وجودهم فى مصر، ونام لا تشوبه ثورة أو عنف دموى.

استمرت الحملة على مصر ثلاث سنوات وأقل من أربعة شهور، فقد أقلعت فى ١٩ مايو ١٧٩٨ من ميناء تولون، وخرج آخر قائد لها وهو "مينو" من مصر فى ١٨ أكتوبر ١٨٠١. وقد تولى قيادتها بعد سفر نابليون تاركاً مصر فى ١٣ أغسطس ١٧٩٩ قائدان آخران هما: كليبر من ٢٣ أغسطس ١٧٩٩ إلى ١٤ يونيو ١٨٠٠، ثم مينو من ١٥ يونيو ١٨٠٠ إلى ٨ أكتوبر ١٨٠١.

(٢)

"الحملة الفرنسية تنوير أم تزوير" كتاب د. ليلي عنان "المصادر عن دار الهلال برقم ٥٦٧، يحاول استقراء والتعرف على أسباب نشأة هذه الأفكار وكيفية تطورها، حتى أصبحت من المسلمات التى لا تناقش، سيما وأن الدراسات التاريخية الحديثة (المؤرخون الجدد كما تسميهم المؤلف) قد دحضت الكثير مما كان المؤرخون يرددونه من قبل: لقد أصبح من المعترف به الآن مثلاً أن الحملة لم يكن لها ذلك التأثير الذى كانوا يتحدثون عنه".

تخطعت إذن أسطورة الحملة الفرنسية على مصر بفضل هذا الجيل من المؤرخين الجدد، الذين أخذوا يعيدون النظر فى كل تاريخهم، وفى أساطيرهم بالذات، ومنهم نتعرف على بعض الحقائق التى أغفلتها ذاكرة التاريخ الرسمى فى فرنسا من أجل تمجيد ما يعدونه بداية العصر الحديث لهم (أيضاً) بل بداية تكوين الشخصية الفرنسية المعاصرة، صحيح أنهم قاموا بتحطيم كل الأصنام السابقة لتاريخ فرنسا وأهمها ثورة ١٧٨٩، وأسطورة الامبراطور نابليون، إلا أنهم أصروا - فى الوقت نفسه - على أن الحملة على مصر، هى من أكثر

صفحات تاريخ فرنسا مجدداً وبالتالي فقد أصبحت الحملة على مصر، هي آخر أساطير التاريخ الفرنسي.

(٢)

الأسطورة عند الأدباء..

يصف "بلزاك" ١٧٩٩ - ١٨٥٠ (في رواية "طبيب الأرياف") أحد الجند المسرحين وهو يقص على إخوانه من الفلاحين مغامراته مع نابليون، ذلك القائد الذي كان ينزل المعارك، فيتساقط ضحايا العدو من حوله، بينما لا تمسه طلقة واحدة، بسبب العقد الذي أبرمه مع أحد الشياطين، وإذا حصد الطاعون جند الحملة بقى وحده كالوردة الندية وسطهم، وإذا ما انسحب من مصر، فهذا لأن الساحر "مودى" هو الذى أطلق الطاعون الذى هزمه، فالقوى الخارقة هي الوحيدة القادرة على هزيمته. إن هذا الجزء من الرواية، ليس طويلاً، وعلى الرغم من ذلك، فإننا نجد الجزء الخاص بالحملة أطول فصل فى سرده المشوق، وكأنه أخطر مرحلة فى تاريخ نابليون الطويل.

تقول المؤلفة: "إن ما يعضد أسطورة لا يمكن أن يكون إلا أسطورة أخرى، ومصر أسطورة لأنها خارج العالم الأوروبى" إن بلزاك هنا يصور بأمانة ما كان يمكن أن يفهمه أهل الريف من الأحداث، حتى وإن كانوا شهود عيان لما حدث مثل ذلك الجندي. إنه يؤكد خزعبلات وتخيلات على أنها حقيقة لا يمكن أن يقصها أو يصدقها إلا عقل ساذج جاهل وبدائى، وحتى إن كانت القصة من نسج خياله، وليست تصوره الحقيقى للأحداث، فهو يدرك أن جمهوره سيفرح بهذه القصص الخرافية وسيصدقها لجهله بكل شيء.

وفى روايته الشهيرة "الأحمر والأسود" يصور "ستاندال" (١٧٨٣ - ١٨٤٢) بطلة "جوليان" مهوساً فى إعجابه بنابليون حيث يقول فى أول الرواية: "إن اعتبارات روسو وتقارير معارك الجيش الكبير الامبراطورى وميوريال سانت - هيلانة، كانوا بالنسبة له بمثابة القرآن".

أما "لا مرتين" (١٧٩٠ - ١٨٦٩) الشاعر الرومانتيكى الكبير، فيقال إن له الفضل فى تحويل أسطورة نابليون الشعبية إلى أسطورة أدبية بسبب قصيدته "بونابرت" التى نشرت سنة ١٨٢٢، ولذلك لأن لامرتين شاعر كبير وسياسى مؤثر وهو لا يذكر فى قصيدته تلك إلا ما عرفه وهو صغير من أمجاد هذا الامبراطور المتوفى، وتتلخص هذه الأمجاد فى ذكر جسر "أركول" والحملة على مصر والشام.

"وفيكتر هيجو" (١٨٠٢ - ١٨٨٥) كتب العديد من القصائد التى أصبحت من أهم ما أرسى أسطورة نابليون والحملة فى الوعى الفرنسى المعاصر له واللاحق

به . رغم أن هيجو كان يعيش في وسط لا يتحدث عن نابليون إلا بصفته "سمام يافا" الجبان الذي هرب من مصر ، وهرب من روسيا تاركاً من أرسلهم طموحه إلى هناك للطاعون والثلج . رغم هذا ظل هيجو وفيما لإعجابه بنابليون ، وإن كان ينتقد أحياناً أخطاء رآها تشوب حكمه وطموحه ، لكن قصائده في مدح نابليون حولت الرجل الكبير إلى شخصية أسطورية لا مثيل لها ، لأنها تخرجه من نطاق عالم البشر ، أليس بوناپرت هو الذي جعل فرنسا مسيطرة على العالم كله بفضل وصوله إلى أقصى حدود العالم ، وهي الكرملين في روسيا والأهرامات في مصر ، ولا يقول أبداً أنه هزم في كليهما .

لكن الحملة على هذا النحو الأسطوري لدى الأدياء ، ليست أكثر من خيالات شعراء وأدياء عشقوا مجد قائد ، ذهب إلى بلاد في أقصى العالم ، هذه الخيالات لا تجد أية حقائق أو تفاصيل لتعضدها .

(٤)

الحملة عند المؤرخين..

الامر عند المؤرخين مختلف إلى حد ما ، فبعضهم وخصوصاً من كتب منهم في وقت قريب ، بعد رحيل الحملة عن مصر ، وهؤلاء أغلبهم متعصبون متطرفون ، مع الحملة ونابليون وبعضهم يحاول الموضوعية ، واستمر هذا الأسلوب الشوفيني الساذج المذبحر حتى قيام الحرب العالمية الأولى ، والتي من أهم أسبابها الانتقام من الامبراطورية الألمانية حيث إنها كانت قد أذلت فرنسا في ١٨٧٠ ، حتى أن تتويج "عليوم الأول" امبراطور ألمانيا الموحدة أخيراً ، تم في قصر "فرساي" الشهير في فرنسا . وأحد هؤلاء المؤرخين المتعصبين يقول : "إن الفرنسيين والمصريين كانوا يتبادلون القبلات والتهاني عند وصول خبر انتصار بوناپرت في معركة "أبي قير الثانية" لأن نبأ النزول التركي كان قد أشاع الفزع ، رغم أن ذات المؤرخ يعترف "أن أعضاء الديوان كانوا يعرفون جيداً أن بوناپرت قد هزم ، وهو أيضاً كان يعرف ذلك "فكيف إذن - تقول المؤلفة - صدق أن مظاهر الفرح لم تكن مقتعلة أو بأمر من بوناپرت نفسه ، كما كان يحدث ، وكما يعرف كل دارس متعمق لسياسة بوناپرت في مصر ، وفي غير مصر ، وكالمعتاد في مثل هذه الأمور فإننا لن نجد ما يؤكد ما يؤكد المؤرخ الفرنسي .

لكن هذه النزعة للمتعبص أخذت تخفت شيئاً فشيئاً لصالح رؤية الحملة على حقيقتها باعتبارها استثماراً صريحاً ، لم يستفد منه إلا نابليون نفسه ، فيما بعد ، ليصور للفرنسيين على أنه الجنرال الذي لا يقهر ، والذي يخطط لكل شيء ، حتى لو أقهم الفرنسيين غير ذلك حيث قال لجنده قبل وصولهم إلى

مصر: "أيها الجند ستشتركون في غزوة لها نتائج لا تحصى على الحضارة وتجارة العالم" ثم هو بعد وصوله إلى مصر يدعى أنه يقدس الإسلام ويحترم المسلمين، وهو إنما جاء ليخلصهم من الممالك البغاة، في انتهازية سياسية منقطعة النظير.

ومن أمثلة الكتب التاريخية التي تمجد الحملة كتاب "في بلاد نابليون - مصر" ألفه اثنان من المؤرخين هما: "جان ميز" و"جورج ليجران" والكتاب ينقسم إلى جزئين، كتب الأول جان ميز الذي اختص بالكلام عن الحملة في ذاتها، والجزء الثاني كتبه جورج ليجران واختص ببعثه العلماء، علماء الحملة، وهذا الجزء من الكتاب يعتبر من الأبحاث التاريخية القليلة التي تحدثت عن الحملة بموضوعية نسبية تضيف إلى كتابته المصادقية الضرورية لأي تاريخ علمي محترم، وهو لا يحكى إلا ما يخص البعثة العلمية.

فيما يتعلق بالجزء الأول، فإن "جان ميز" تتأكد رؤيته المنبهرة، منذ الصفحات الأولى. فيحكي الأحداث على طريقة روايات المغامرة المثيرة فمثلاً: بوناپرت يستعد لعمل كبير سيذهل العقل ويبلبل أوروبا .. إنها الحملة على مصر" ويحكي المؤلف "ميز" عن واقعة الحجاج الذين خرج عليهم الأعراب في الصحراء لينهبوا قافلتهم، لكنهم فروا عندما رأوا الزي العسكري الفرنسي، ولم يبق على الطريق إلا طابور طويل من الجمال محملة كلها بالبضائع، وبعض النسوة العجائز القبيحات اللاتي يتسترن في محامل مهلهلة. ألفان من الحجاج يثياب بالية قدرة كلها قمل، وقد انحنوا حتى الأرض أمام القائد العام عندما أخبرهم أنه سيحميهم، وهو أسلوب ينم عن مدى احتقار المؤرخ للمصريين وانبهاره بالحفلة، وبأخلاق القائد العام، والقارئ بالطبع يلهث مع الأسلوب الذي يصف معركة "الشجيع" ضد قوى الظلام، وتنقل الغنيمة من الأعراب إلى الفرنسيين، وهكذا ينعم أفراد الجيش بأملاك الحجاج الذين كانوا تحت حمايتهم، ولا يرى المؤرخ أية غضاضة في تلك الحادثة فهو يقصها بأسلوب المنبر بالجيش الأسطوري الذي يعرف كيف يفتنم الفرص، ويستمر هذا الانبهار بتصرفات بوناپرت وجيشه حتى أن العلماء والمشايخ أيضاً "ميهورون بتقوى بوناپرت الإسلامي الذي لا بد أن يطفئ الكراهية الأبدية التي يكنها المسلم للغريب، للكافر، فهو يعزف أن سلامة جيشه طوع المشاعر التي سيثيرها تصرفه، إنه يعرف ذلك فينتهز - بمهارة - الفرصة التي تتيحها له أعياد النيل، لتكريم أقدم العادات المصرية، ليوكد بذلك مدى صدق احترامه لأفكار الشعب المصري السياسية والدينية، فأمامهم شعب يكره الفرنسيين لا شيء إلا لأنهم غرباء أو كفرة، وبوناپرت الذي يعد لهم يد التسامح والتفاهم.

نابليون هذا هو نفسه الذي وجد نفسه في حادثة أخرى أمام ثلاثة آلاف سجين سلموا أنفسهم آمنين لقائديه: "يو هارنى" و"كروازيه" تبدو المسألة صعبة في بادئ الأمر، لكن نابليون الحكيم الذى لا يخطئ في قراراته أبداً،

يحلها بمنتهى البساطة، يحسم القضية ويأمر بقتلهم جميعاً. هل لهذا من تفسير سوى العنصرية الاستعمارية التي يتعامى عنها المؤرخ.

لكننا سنتكفى بهذا المثل لهؤلاء المؤرخين ، لنرى كيف تطورت رؤية المؤرخين للحملة ، ومازلنا مع نفس الكتاب فى جزئه الثانى الخاص بالحدث عن أفراد البعثة العلمية والذى كتبه "جورج ليجران" والذى قلنا منذ قليل إن به موضوعية نسبية . كيف رأى ليجران أفراد البعثة وما هو دورهم فى تصورهم لمهمتهم، وتصور العسكريين لهم ولدورهم؟ كان نابليون يرى دور البعثة كما يلى. يقول المؤرخ:

"إن بوناپرت كان يحث (حكومة) الإدارة على أن تعهد إليه بجيش من اختياره ولجنة من العلماء ، وفى المقابل ، يعاهدها هو على الاستيلاء على مالطة التى عرفت بحصانتها ، والاستيلاء على مصر الخصبة ، وطريق مفتوح إلى الهند بكنوزها الأسطورية" الحملة إذن استعمارية بحثة بما فيها بعثة العلماء وبوناپرت هو من طلب "الشاعر" دليليل والموسيقى "ميهول" والمغنى "لايس" الذى كان سيقوم بدور شاعر الملاحم الذى يتغنى بانتصار الجيش وهو على رأسه مثل (الشاعر الشهير أوسيان) وعلاوة على لجنة العلماء كان بوناپرت يريد ممثلين وراقصين وخاصة راقصات "والهدف من لجنة العلماء واضح لأن بوناپرت سينشئ مستعمرة مثالية تكون جديرة به وبالفلسفة وبأصدقائه.

كان العسكريون يرون الحملة على حقيقتها ويسخرون من العلماء ، وكان الجيش ضباطاً وجنوداً لا يحبون هؤلاء المدنيين (العلماء) ويتصرفون معهم بغلظة واستعلاء ، وكانوا يضطهدونهم لأنهم - على حد قول العسكريين - هم الذين وضعوهم فى مأزق هذه الحملة . يحكى أحد العلماء:

"إن كنت تقرأ صحيفة فى مكان عام ودخل ضابط عليك فهو يأخذ منك الجريدة دون أن ينبس بحرف وإذا وقفت فى طابور لدخول المسرح ، كان من حق أى عسكري أن يتجاوزك ويمر أولاً، ولا يتحمل أن ينتظر، وهم لا يتحدثون إلا عن إلقاء الأزواج من النوافذ للاختلاء بالزوجات" كانت هذه حقيقة عقلية أفراد الجيش الفرنسى حتى فى معاملتهم للمدنيين من الفرنسيين أنفسهم حتى وإن كانوا من كبار علماء عصرهم.

ونتابع مع هذا المؤرخ فإذا قال "ميز" إن ثورة القاهرة كانت بدافع من الخارج، يؤكد "ليجران" على أنها لم تكن كذلك يقول: "كان سكان القاهرة ناقلين على المهندسين مجندين ومدنيين لأنهم أرادوا بناء حصون حول المدينة، كما كانوا يعمرون على الأحياء ليسجلوا المنازل والسكان من أجل فرض ضريبة الأملاك" لذلك كان بيت العلماء أول ما هجم عليه الثوار.

ثم نتعرف على ما عانى منه العلماء حتى لحظة رحيلهم من معاملة سيئة ، حتى أن "مينو" القائد العام آنذاك: عندما استعد العلماء للرحيل ومعهم صناديق بها ثمرة أبحاثهم ظن الجند أن هذه الصناديق الثقيلة تصوى كنوزاً، فقرروا

نهيبها ليلاً، وعلى الرغم من مجهودات العلماء إلا أن الجنود استطاعوا سرقة أجهدها، وعندما كسروه لم يجدوا به إلا عينات من معادن سيئاء فاستشاطوا غيظاً وألقوها كلها بعيداً .. عندئذ وصل أحد الضباط فجعل العلماء وأمتعتهم تحت حمايته وأوصلهم سالمين إلى الإسكندرية، أصر مينو بعد ذلك على الاستيلاء على ما جمعه كله، ورفض العلماء بشدة ، ولكن المهندسين اضطروا إلى ترك رسومهم وأبحاثهم، وصار على كل منهم أن يكتب تعهداً بأنه لم يأخذ معه شيئاً يفيد الموقف السياسى أو الحربى لمصر.

نكتفى بهذه الأمثلة التى ذكرها ليجران لنسأل: لماذا كان الانبهار بهذه الحملة لدى مؤرخ مثل "ميز" ...؟ السبب تقول المؤلفة د. ليلى عنان: "هو أن هذا النوع من الكتب يساعد المواطن الفرنسى على محو ذاكرة الهزيمة النكراء أمام البروسيين فى حرب ١٨٧٠، وكان التمسجد المستمر لكل ما يقوم به الجند الفرنسيون يصور وكأنه أفعال بطولية وشريفة، ناهيك عن كونهم جند نابليون العظيم قاهر أوروبا كلها".

(٥)

وتتطور الرؤية نحو الموضوعية أكثر، وإن كانت موضوعية جزئية ، لم تستطع أن تتخلص من الهوى والفوقية، إلا أن الحقائق التاريخية واضحة، صريحة، فى وضوحها وكتاب "يونابرت فى مصر" لباستر خير دليل على هذه الموضوعية الجزئية ، لأنه يشترك مع كتب أخرى فى النظرة نفسها إلى الحملة. كتاب "باستر" نشر سنة ١٩٣٢. يبدأه المؤرخ بالاعتراف بحقائق لم يعد من الممكن تجاهلها ، وهو لا يبرىء نابليون من عيوبه، إذ يذكر مثلاً أن يونابرت قرر أيضاً أن يصطحب معه شاعراً ينشد أمجاده بلغة الآلهة؟ أى أن مجد يونابرت الشخصى كان له الاهتمام الأول فى استعداده للحملة على مصر . وهو - المؤرخ - لا ينكر الغفائغ التى ارتكبها الجيش الفرنسى معترفاً بالواقع المرير: "ولكن ذهب رجال ونساء وشيوخ وحتى أطفال إلى أحد المساجد حيث ذبحهم جنودنا لأنهم كانوا فى حالة من العنف الجنونى الذى عادة ما ينتاب الجند عند الهجوم".

ثم يستمر الكتاب فى عرض الحقائق التى لم يعد من الممكن إغفالها، ولكن بطريقة غريبة لا تدل إلا على شيء واحد وهو الرغبة الجامحة للمؤرخ فى تأكيد عكس ما يقدمه من وقائع ليثبت أن الحملة لم تكن فاشلة من جميع النواحي: "كان مجداً لا حد له.. وكان أيضاً فشلاً دموياً". وهو الأمر الذى يسم الكثير من الدراسات التاريخية، كما أشرنا منذ قليل.

مثل كتاب "بينوا - ميشان" (يونابرت فى مصر أو الحلم الذى لم يتحقق)

الذى يبدأه بإشارة "تاليران" إلى ضرورة غزو مصر قائلًا: "كانت مصر مقاطعة في الجمهورية الرومانية ويجب أن تصبح كذلك بالنسبة للجمهورية الفرنسية" و"غزو الرومان كان سبب انهيار هذا البلد الجميل (مصر) وفتح الفرنسيين له سيكون سبب رخائه"... إلخ. وإن ذكر بالطبع بعض قطائع الحملة.

وفي عام ١٩٦٩ نشر كتاب "جورج سبيلمان" (نابليون والإسلام)... أى بعد استقلال معظم البلاد المستعمرة، ومؤلف الكتاب ضابط تولى مسئوليات عسكرية وسياسية وإدارية في أرض الإسلام لأكثر من ربع قرن، وهو كتاب لا يختلف عن سابقيه كثيراً من حيث الموضوعية الجزئية، فالفرق ضئيل تقول المؤلفة: "إنه من المدرسة الاستعمارية التى قضى عليها تحرير شعوب العالم الثالث المستعمرة فى تلك السنوات. ولم يكن الجنرال قد اقتنع بالواقع الجديد، ولم يكن هو الوحيد الذى لا يزال يعيش فى الماضى".

وإن كنا نعرف منه جديداً فيما يتعلق بفكرة غزو مصر، فهو يعرض تاريخ الفكرة منذ أن عرضها الفيلسوف الألمانى "ليبينتز" على الملك "لويس الرابع عشر" مؤكداً له "أن أفضل وسيلة لضرب (هولندا) هو احتلال مصر، ستجد هناك الطريق الحقيقى لتجارة الهند، وستأخذ منها، وستؤكد السيطرة الأبديّة لفرنسا على المشرق، وستسعد البلاد المسيحية، وستملأ العالم اندهاشاً وإعجاباً" "ستصفق لك أوروبا ولن تتحد ضدك" ثم يسرد سبيلمان تفاصيل استمرار الفكرة طوال القرن الثامن عشر إلى أن حولها "تاليران" و"بونابرت" إلى حقيقة. كما نعرف منه - مثلاً - موقف نابليون من الإسلام، وهو يلجأ لراجع موثقة حيث كان بونابرت، يحترم الإسلام ونبيه حتى نهاية حياته، بل وإعجابه بهما، قائلًا وهو فى المنفى - بعد قراءته للقرآن - "دين محمد هو أجمل دين" وقدما نابليون معلناً انتماءه للكاثوليكية، ولا ينفى هذا استغلاله للزعة الدينية فى مصر فى محاولته كسب ود العلماء للمشايخ وعامة الجمهور.

ومثل هذين الكتابين أيضاً كتاب "بونابرت - حرب مصر" لمؤرخين هما "جان ترانبيه" و"ج.س. كارمينيانى" وقدم له مؤرخ نابليون الشهير "جان تولا" الأستاذ بجامعة السوربون ورئيس معهد نابليون. وأخيراً يأتى كتاب "فى مصر مع بونابرت" لـ "برتران سوليه" الذى يتقدم خطوة أكثر، وهو كتاب مؤلف للأطفال لذا لابد أن يكون واضحاً وسلساً، لكن مؤلفه وقع فى نفس التناقض: ذكر قطائع الحملة ومبرراتها فى الوقت نفسه، على أنه حال الحقائق وراء الأسطورة بدأت تفرض واقعها المرير، هذه الحقائق التى عرفت أيام الحملة نفسها ثم طمسّت لأكثر من مائة وخمسين عاماً حيث نسى الجميع ذلك الثمن الباهظ الذى دفعته فرنسا من أجل بضع سنوات من المجد الحربى. فنابليون ترك فرنسا مهزومة وقد استنزف دمها لسنوات طويلة، وتأخرت عن ركب الثورة الصناعية التى كانت قد بدأت فى إنجلترا، بعد أن فقدت من أراضيها أكثر مما كسبت فى حروب الثورة كلها.

لكن سحر الأسطورة التى خلقها نابليون بونابرت كان أقوى من الحقيقة، تلك الحقيقة التى فضحها أكثر من "شاهد من أهلها".

اعتذار لسليمان الحلبي

سمير الفيل

الثورة بالنهابيت
 الهوجة بالأحجار
 دات حوافر الخيل على السجناجيد
 اتجمع الثوار
 من فوق على المدنة
 نده شيخ كان لابس العمة
 يارب، ياربنا تزيع لنا القُمة
 الخلق متلمة
 تتصدى لبنادق القرمجة بالعُصيان
 الأزهر كره وش الأعادي موت
 وأعلن العصيان
 كل المجاورين
 حطوا المصاحف تحت باططهم
 وخرجو بالألوفات

"شرقاًوى" مات
 ضربوا البارود فى الصدر
 كان راكم ويصلى
 يارب يامتجلي
 إسند ظهورنا ، قوى عزيمتنا
 - «الرحمة لميتنا»
 وعيون من الشبابيك تبص ع الحاصل
 تخلع أساور م الذهب وتبيع
 الكل حامل ع الكتاف همه اتفجرت بمية حديد
 اتفرقوا فى الحارات
 ورجعوا .. واتلموا
 حطوا قرآنهم على صدر الشهيد
 وحلفوا ينتقموا
 خرجوا الميدان
 - «الضرب فى المليون»
 تنهز أعمدة الرخام .. تتشقق الجدران
 والقبة تعلو بالندا ، والأذان
 طالع ما بين الدم والدخان
 - «هربوا المالك بالذهب والحريز
 ياما ورونا
 إحنا سكتنا كثير
 ميلنا .. ركيونا»
 - «من بعد دى الحركة
 البلد، إحنا اللى نحكمها»
 الدهشة تحت الجواب، فى العيون
 ده فعل مش أحلام
 بولاق بتصنع بارود
 ومشمرة الأكمام
 باب الفتوح حاطين أمامه كمين
 - «ياربنا يا معين
 انصرتنا ع الكفار»

طابور معدى بالجياذ مزهو

الشُّعْر، حُمِر الوجوه

فتى نحيف، وقفوه

«فين السلاح خبوه؟»

خدمهم وراء من زقاق لزقاق

شاوّر لهم بالإيد

وف لحظة كانوا وقيد

لنار تنزل من كل بيت فى الحى

الشعب واقف حي

فارد بإيده كلمته

طالع يقول قولته

- «الأرض دى أرضنا

ما نرضى بمذلة».

شرب الجريح آخر شربة م القلة

ويطرف عينه نظر هناك لينت الجيران

من خلف شيش بتطل

= «يا جنرالات فرنسا.. إيه الحل؟»

نصبوا المدافع فوق

على تبة القلعة

ضربوا بعصاهم العيال والحريم

الموت دخل فى الأزقة

وخلع الأبراب

اتشقت آيات.. على حيطه الأزهر

غلب البارود شجاعة الثبوت!

* * *

وكليب المنفوخ صدره.. ماشى وبيعاهن

يلقى الشباب مقتول

وفى الإيدين ثبايت

يشرب إزاة التبيت

ويقرض الأثاوات

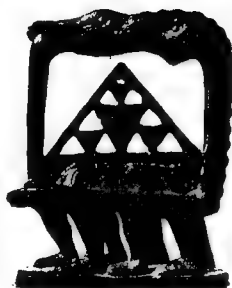
يسجن شيوخ عمرهم فى "الصحن" بيصلوا

يشنق ولاد الصعيد .. على الوطن طلوا
 يمشی بمداسه فوق كتب الأزهر
 مزهو، ومتجبر
 إيديه على صدره، وعينه ع الذكاكين
 مقفولة مش فاتحة
 يرفس فى جرحى بيكملوا الفاتحة
 كات البلد فاتحة شباك اعتناق م القهمر
 والجزية من دمهم ، بيدفعوا الشبان
 آدى السما بارحة
 زراقها فيه م الحريق، وعواميد من الدخان
 فكره البلد بلده
 خدھا تكية يدوين فيها بالساهل
 "سليمان" وشاف منظره
 ساكت ومش قادر
 سليمان رهيف القلب
 عمره ما كان قاتل
 لكنه جَزَّ على السنان، دمع
 جنرال فرنسا ماشى متلَمَع
 على صدره ألف نيشان
 والطيلسان محبوبك
 يضحك بعلو الحس
 يدمى الضمير الشوك
 - «م الشام وجيت اتلقى علم
 على إيدين لازهر
 ليه التقيه دم وشظايا وموت؟»
 حلمه بيتكسر
 لكن بيلمع فى عيونه بريق
 يتسور السور فى المساء الأخضر
 يتخفى فى جنينه سارى عسكر كبير
 - «العقل فى الإتكفير، والرب فى التدبير»
 يتحسس الخنجر
 يرتعش م القلق
 بيغسله- اللحظة- الانتظار والعرق!

مصر بايطة تبيكي وتنهنه
كل الحواري طافية "اللفظ" ساكنة
الكلمة مذبوحة، والرجوه باهتة
يتسحب العود التحيل
ويطع الخنجر
يا رجفة الدم، وبأرتعاشة الأطراف
بالخوف يحس، وبانتفاض الشام
غرس خنجره، وما خاف
صرخة تلوى
= «كليبر مات»
تعلم البيوت بالموت
تزغرط القلوب، وتتشفى
والفرحة تجري في الأزقة، تجري وتتخفى
وأنت يا عود اسم: ضحية وانتقام
رعود في ليلة شتا
يريق في حالك الظلام
تتصنت الخطوات
صوت في الآذان: "كليبر مات".
قامت بلدنا من ثاني
تفتح بإيدها بابها إلى صدي
وتلمع القناديل
ترقص وراء الأبواب
خائفة القرنية، والعسس، والكلاب
وأنت يا عود الزان يجلدوك
ويقطع لحمك، ويأكلوه نى
لكن الوطن قام حي

.. . .

ديوك تبح الصوت
 تنادى زيق م الضي
 وانت يا عود الزان
 ليالى القهر قدروا يعلموك
 إنك تحارب الفول
 يا ارتحال الشام، حلم حرية
 نفسى أقابلك - ياسليمان- وأسألك
 إزاي قدرت ترفع الخنجر
 وانت كنت جعان؟
 قتلك كليبر
 سباب يرنأ بركان!



الجامعة والسلطة

رانيا التونى

(١) التعليم والاحتلال البريطانى

"الاستعمار البريطانى لمصر مدة ٧٠ سنة لا يثير فى أذهان الجيل الجديد من المصريين ذكريات مباشرة؟ ومن هنا كان لزاما عليهم أن يقفوا لحظة أمام تلك الصورة الصادقة التى يرسمها الأستاذ سلامة موسى فى مذكراته" (١) عندما قال "شروع الانجليز فى مهمتين سلبيتين؟ احداهما منع التعليم - وهى المهمة التى تعيننا هنا - فأغفلوا المدارس؟ وكانت مدرسة الطب محدودة العدد حتى أن خريجها فى بعض السنين لم يكونوا يزيدون على ٦ أو ٧ أطباء فى العام كله. وكان أطباء الجيش يجلبون من لبنان من خريجى الكلية الأمريكية فى بيروت .. وكانت همة الانجليز المشنومة فى منع التعليم تتجه إلى البنات، فإنهم منعوا التعليم الثانوى للبنات ولم تستطع ايجاد مدرسة ثانوية للبنات إلا فى ١٩٢٥. فكانوا (الناظرة الانجليزية) يصممون على ألا تدخل بنت فى المدرسة السنية الابتدائية إلا وهى مبرقة. كما كانوا يصرون على أن يكون معلم اللغة العربية معمما؟ غيرة على التقاليد، حتى نبقى من رعاة الفعل الماضى نفتش فى

الأمس" (٢).

"وإن وقفنا عند الإحصائيات الرسمية قلنا أن عهد الاحتلال البريطاني شهد انتشار التعليم بدرجة ملحوظة . فقد ارتفعت ميزانية التعليم من ٢٩.٠٠٠ جنيه عام ١٩٠٦ عندما تم تعيين مستر دنلوب مستشاراً لوزير المعارف العمومية المصرى . وكذلك ارتفع عدد المدرسين بمدارس الحكومة من ١٣١ مصرياً ، ٩٢ أجنبياً عام ١٨٩٦ إلى ٧٠٤ مصريين و ١٦٠ أجنبياً عام ١٩٠٦ . وفى عام ١٩٠٦ كان هناك ٤,٥٥٤ مدرسة ريفية بها ١٦٥,٠٠٠ تلميذ من بينهم ١٢,٠٠٠ فتاة ، وكانت هناك أيضاً مؤسسة تعليمية بها ٤,٤٣١ مدرس فى الريف ٩٢,٠٠٠ فى المدن" (٣) ولكن التساؤل ما هو سر اهتمام الاستعمار البريطانى بالتعليم فى مصر؟ والإجابة تتجسد فى سطور أنور عبد الملك عندما قال إن "الاستعمار يعد آلاف الموظفين لتولى الأعمال الكتابية الروتينية فى مختلف المصالح والمرافق التى أنشأها لتنظيم الثروة المصرية طبقاً للأساليب الحديثة وبأبخس التكاليف (٤) كان هذا هو "المطلب العاجل" فى مجال التعليم على حد قول لورد كرومر مطلب يحققون به غايتهم.

ولكن انتشار التعليم فى مصر وإنشاء المدارس كفيل بتربية جيل متعلم - لا واعي - فهل يترك الاستعمار الفرصة لهؤلاء ليتعلموا؟ الحقيقة أن لورد كرومر أدرك هذه المشكلة ، إذ أن التعليم سيوفر من ناحية فئات من الموظفين لخدمة الاستعمار البريطانى ومن الناحية الأخرى هو وسيلة لانتشار المعرفة والثقافة بين الآلاف من الشباب المصرى.

لقد أدرك كرومر أن هذا التناقض كان من طبيعة المرحلة التاريخية التى يمر بها الاستعمار البريطانى فى مصر وأدرك أنه لا بد من فلسفة تعليمية واضحة تعمل على التقليل من شأن هذا الخطر ما أمكن ولذا دعى مستر دنلوب إلى وظيفة مستشار وزير المعارف العمومية عام ١٩٠٦ . وأتفق الرجلان على سياسة التعليم الجديدة التى عرفت فيما بعد؟ وإلى يومنا هذا ، باسم "سياسة (أو فلسفة) دنلوب (٥).

ويلخص عمر الدسوقي سياسة دنلوب التعليمية فى الأمور التالية:

١ - نشر التعليم بين الفتيات المصريات .. ظننا منه أن تعليم البنات وتلقينها الثقافة الانجليزية يهيئ الفرصة لوجود جيل من الأبناء يحبهم ويعطف عليهم (أي الانجليز).

٢ - العمل على محو الأمية بين الفلاحين والطبقات الفقيرة لمصر ، وذلك بتعميم مدارس القرى فى الريف ومدارس المساجد فى المدن.

٣ - إعداد فريق من الشباب المصريين لتولى الأعمال الكتابية الإدارية والفنية المتواضعة.

٤ - مناهضة الثقافة الفرنسية واللفة العربية فى المدارس وأحلال اللفة

الانجليزية محلها" (٦)

وإن كان أنور عيد الملك يرى أن الأستاذ الدسوقي قد خلط بين السياسة الرسمية المعلنة من قبل السلطات البريطانية - وهي تدعى مثلاً أنها تعمل على "نشر التعليم بين الفتيات المصريات" وأنها تعمل على "محو الأمية بين الفلاحين والطبقات الفقيرة في مصر" - وبين حقيقة هذه السياسة . فهو يعترف - الدسوقي - في النهاية بأن الواقع مغاير تماماً لما أراد أن يقتنعنا بأنه جزء لا يتجزأ من سياسية دنلوب، إذ يقول : لقد أتى كرومر مصر ونسبة التعليم البنات بها ثلاثة في الألف في سنة ١٨٨٣ ونسبة المتعلمين الذكور بمصر ١٦٪ ورحل عن مصر سنة ١٩٠٧ ونسبة المتعلمين لا تزيد عن ٨٪ (٧).

ومما يؤسف له أن سياسة كرومر ودنلوب في التعليم قد استمرت أمدا طويلا بعد أن نالت مصر حريتها؟ وتخلصت من الانجليز في التعليم، فهي السياسة المتبعة في مصر، وصار المنصب الحكومي هو غاية ما يتطلع إليه الشباب في مصر في هذه المرحلة والأمل الذي يجمع له كل قواه. وفي ذلك يقول مستر مان في تقريره لوزارة المعارف : "ليس في العالم على الأرجح قطر يتمتع فيه موظف الحكومة بمنزلة كبيرة بين الأهالي كالتي يتمتع بها الموظف بمصر وقد لا يوجد في أي بلد آخر أباء يضحون بالشئ الكثير في سبيل جعل أبنائهم موظفي حكومة بأي شكل كان" (٨) ومن هنا ارتبط في ذهن الأهالي والأبناء مقولة إن فاتك الميري... وخاصة في فترة الخمسينيات والستينيات عندما ارتبط الحصول على مهل دراسي للالتحاق بوظيفة حكومية وأصبح الموظف الحكومي شخصاً محترماً ووصل الأمر أن يصير بعض الآباء على ألا تتزوج بناتهم إلا من موظف حكومة.

وما زال لهذا المفهوم شأننا حتى الآن لدى بعض أباء وأمهات الطبقة الوسطى في المجتمع المصري.

ووفقاً هذه السياسة لم يكن من الممكن أبداً أن يؤدي مثل هذا التعليم إلى نضج عدد من المبدعين أو المفكرين ، كيف ولقد كان هدف كرومر تخريج جيل من أنصاف المتعلمين، الذين يحملون الشهادات يتلقون الأوامر ينفذونها دون مناقشة لقد أخرجت سياسة دنلوب جيلاً مشوهاً من أنصاف المتعلمين الموظفين. "ولقد استنكر بعض المفكرين البريطانيين هذه السياسة.. فمثلاً مستر "بويد كار بنتر" رئيس التفيتيش بوزارة المعارف المصرية عام ١٩١٨ ، يدين دنلوب بكل صراحة:

عندما قال: إن الطالب المصري يعتمد في تحصيله على ذاكرته وعلى التكرار الآلي للحقائق المحفوظة، لا على ذكائه وتفكيره، فينشأ عن ذلك ضيق الأفق، وجهل بالحوادث المعاصرة وحاجته الشديدة للمعلومات العامة وللسرور والاقبال على ما يدرس (٩) وهذا ما أصبحنا نعانيه اليوم من صم التلاميذ. للكتاب دون فهم ودون محاولة استثارة مواهبهم وكأننا نقتل مبدعينا بأيدينا.

ومما لاشك فيه ... "إن فلسفة دنلوب وسياسته التعليمية أصابت نجاحاً لا يمكن أنكاره في النصف الأول من القرن العشرين كله، وليس فقط في عهد الاحتلال والحماية . مما زاد من خطورة هذه السياسة أنها كانت تتجاوب مع البيئة الفكرية التي سادت مصر خلال الأجيال السابقة؟ تلك البيئة التي جعلت من الكلمة المكتوبة مرجعاً لا يناقش ، وفي الاختلاف والتباين الفكرى لونا من ألوان الزندقة؟ ومن الصراع الفكرى جريمة لا تغتفر؟ ومن دعوة التجديد والتطور بدعة خطيرة يجب القضاء عليها بأى ثمن، ومن المعتقد الإيماني مرجعاً بكل اختلاف فى الرأى وسندا لكل دعوة جامدة، لكل ركود، لكل اتجاه محافظ ورجعى فى مصر" (١٠). ومن الواضح أن آثار فلسفة دنلوب وسياسة لورد كرومر مستمرة، حقا لقد رحل الاستعمار الجاثم على أرض الوطن ولكنه عاد فى أشكال مختلفة للتدخل بشكل آخر قد يكون أكثر سفوراً خاصة أننا لم نستطع أن نحو أثاره السلبية وقد نختلف أو نتفق فى مدى تغفل هذا الاستعمار وأشكاله المتنوعة وأثاره السلبية التى لم نستطع أن نحوها.

(٢) الحركة الوطنية المصرية ونشأة الجامعة

رغم الاحتلال البريطانى، ورغم سياسة دنلوب التعليمية كان هناك وجه آخر، وهو وجه حركتنا الوطنية المصرية فى موجتها الأولى من عرابى إلى مصطفى كامل ومحمد فريد وسعد زغلول وبدأت فى المدن والقرى وبين طبقة البرجوازية من تجار ومزارعين ومحامين ومثقفين، شأنها فى ذلك شأن الحركة فى كل مكان. أنها تسمى إلى التحرر شيئاً فشيئاً من قبضة المحتل للاستئثار بالسوق المصرية، لاسترداد مصر ونيلها ومصانعها ومصارفها ومواصلاتها ومرافقها وهى من أجل هذا لابد لها من فئة جديدة من المثقفين الوطنيين القادرين على الخروج بمصر من الاطار الاجتماعى والفكرى الضيق الذى فرضه عليها المستعمر. ومن هنا كانت دعوة الموجة الأولى من حركتنا الوطنية المصرية، بزعامة "الحزب الوطنى" ثم "الوفد المصرى" ، إلى إقامة دعائم الثقافة المصرية، انشاء جامعة مصرية، تعميم التعليم الابتدائى بالجان، تدعيم وتنويع الدراسة الثانوية، تشجيع الآداب والفنون والبحث العلمى (١١). "وكان لابد من الانتظار حتى عام ١٩٠٨، إذ أنشئت الجامعة المصرية القديمة، وذلك بقصد تعويد الشباب المصرى على البحث الحر الطليق، والقضاء على ما تكون فى عقلية الشباب المثقفين إبان القرن التاسع عشر من الربط بين التعليم والتوظيف فى خدمة الحكومة وكان الهدف الأول للجامعة تخريج شباب يستطيعون أن يقوموا بالبحث العلمى الخالص. وأن يفكروا تفكيراً حراً طليقاً من كل قيد ويستطيعوا أن يشقوا طريقهم بوسائلهم الخاصة. وبما سلحوا من

معلومات ومعارف بعيداً، عن الحكومة وعن "تراب الميرى" الذى طالما تمنى المتعلون أن ينالوه (١٢).

ولكن للأسف "سأت حالة الجامعة القديمة أثناء سنى الحرب من الناحية المالية إذ تجمد كل شىء فى مصر بسبب الحماية التى فرضتها إنجلترا على مصر ثم أن الجامعة لما كانت قد أنشئت لتكون مركزاً للفكر الحر فإنها لاقت حرباً شعواء من الاستعمار والحكومة المصرية المغلوبة على أمرها، إذ لجأ فى عام ١٩١٠ - ١٩١٢ مثلاً إلى التوسع فى إنشاء الكتاتيب الأميرية ومنح الكتاتيب الأهلية مساعدات ضخمة وعمل دعايات واسعة ليتبرع لها أهل البر. وكان المقصود من ذلك - فيما يقال - تقليل الفرص أمام الجامعة الناشئة فى الحصول على مساعدات مالية. وكان من نتيجة مناوأة الجامعة أن ساءت حالتها بعد الحرب الأولى سوءاً أدى بها إلى اتفاق بين القائمين بالأمر عليها عام ١٩٢٣ ووزارة المعارف العمومية على أن تتولى الحكومة شئونها. وقضى المرسوم الصادر فى ١١ من مارس ١٩٢٥ بأن تكون كلية الآداب نواة "الجامعة المصرية" (١٣)

"ولكن هذه الحركة الوطنية المصرية المتمثلة فى حزب الوفد الذى كان يمثل الأمة بالتعبير السياسى، لكنه طيقياً كان يمثل قيادة من كبار الملوك أكثر سعياً نمو استقلال حقيقى وتستعد فى سبيل ذلك للتصادم مع الملك والاحتلال" (١٤). ومحاولاتهم لإقامة جامعة مصرية وطنية كان حقيقة فعلية ولكنهم أرادوها فى حدود لا يمكن السماح بتخطيها وذلك بما يتفق مع مصالح طبقتهم وهنا كانت بداية التناقض.

وكان هذا التناقض المثير للدهشة إزاء الموقف الليبرالى ممتدلاً لزمان طويل نسبياً فمثلاً: (طه حسين: فى الشعر الجاهلى وتخلى حزبه (الوفد) عنه وصياح سعد زغلول مندداً به فى خطاب جماهيرى قاتلاً: هبوا مجنوناً يهرف القول. والشيخ على عبد الرازق - من بعده فى كتابه الإسلام وأصول الحكم هاجمه الوفد أيضاً هجوماً مخيفاً (١٥) فلم يكن الوفد يرغب فى أكثر من أن تتعلم الناس والقراءة والكتابة فقط.

(٢) ناصر والجامعة

وعلى الرغم من ذلك "فلقد خرجت من الجامعة فى الثلاثينيات والاربعينيات طوابير المقاومة الطليعية والاحتجاج الواعى ضد الاحتلال البريطانى، والطغيان الملكى، والفساد الاجتماعى، والعبث بالمرئيات الديمقراطية للشعب" (١٦).

فعندما اهتم ناصر بالجامعة والتعليم جعل التعليم مجانياً "فأغلب الأساتذة الجامعيين والصحفيين والاقتصاديين والفنانين والخبراء التقنيين والموظفين

الذين وصلوا إلى مواقع مجتمعية متوسطة أعضاء من نخبة البرجوازية الصغيرة وغالباً ما يكون أهل هؤلاء من البرجوازية الصغيرة (١٧) إنه "الحراك التعليمي الذي منحت الصفوة السياسية - في هذه المرحلة - من خلال ألياته أبناء الطبقة المتوسطة كثيراً من الامتيازات التي أُناحت لهم أن يكونوا المستفيدين الأول من العملية التعليمية، أبرز هذه الامتيازات مجانية التعليم، ونشر المؤسسات التعليمية، حتى تصبح ميسرة بصعود أبناء الطبقة الوسطى، الذين انتشروا من خلال النظام والحراك التعليمي للسيطرة على مختلف المراكز الاجتماعية". (١٨)

فالفتره الناصرية كان يسيطر عليها الجفاء التقليدي بين المثقفين والثورة، وبين أهل الخبرة وأهل الثقة كما كان لهذا الجفاء التقليدي مظاهر عديدة في مقدمتها قرارات فصل أساتذة الجامعة التي أصدرها مجلس قيادة الثورة في سبتمبر ١٩٥٤، وأزمة الديمقراطية السياسية التي واكبت الثورة (١٩). "فما حدث في ١٩٥٤ هو قيام النظام السياسي بإبعاد مجموعة من أعضاء هيئة التدريس عن وظائفهم وكان ذلك لأسباب أيديولوجية" (٢٠) الذي أدى إلى نتيجتين أولاهما: "إن ما حدث كان عائقاً لمواكبة الجامعة للمشروع الوطني للتنمية" (٢١).

وثانيتهما: أن الهدف الذي انشئت الجامعة لتحقيقه وهو حرية الفكر والبحث وإمكانية التعبير عن الرأي والرأي الآخر بمطلق الحرية لم يتحقق وكانت حملة اعتقال الأساتذة أفضل مثال على ذلك. في النهاية لم تحقق الجامعة في الفترة الناصرية ما كان يرجى منها.. فقد كان في "مدم وضوح توجهات الثورة وحالة التردد التي أصابت قياداتها السياسية ما دفع بقضية الجامعة إلى الخلف أمام تحديات عسكرية وسياسية أكثر إلحاحاً" (٢٢)

(٤) الجامعة بين الانفتاح والتبعية

"والحقيقة أن أزمة الجامعات بدأ تزايد الاحساس بها في أواخر الستينيات إبان المرحلة الناصرية، وإن كانت بطبيعة الحال لم تأخذ هذه الأبعاد المدركة والبعيدة المدى إلا في فترة الانفتاح والتبعية التي بدأت مع المرحلة الساداتية" (٢٣)

أي أن الجامعة وأحوال التعليم أخذت تمضي من سيء إلى أسوأ منذ أوائل السبعينيات (٢٤) تحديداً لقد شهدت مصر خلال حقبة السبعينيات تغيرات جوهرية في نظامها الاقتصادي - الاجتماعي تحت شعار الانفتاح الاقتصادي أدت في النهاية إلى إنهاء التجربة المصرية التي بدأت منذ أوائل الخمسينيات في

التنمية الاقتصادية الاجتماعية المستقلة وتحويل مصر إلى بلد تابع للامبريالية العالمية مثل غيرها من دول المنطقة سواء على الصعيد الاقتصادي أو السياسي أو الثقافي أو العسكري" (٢٥).

كما أن المناخ العام للانفتاح هو بالضرورة مناخ معاد للإصلاح التعليمي، ويكفي أن نشير هنا إلى منظومة القيم السائدة الآن حول مفهوم النجاح وكيف ينخر كالسوس في نسيج المجتمع بأسره" (٢٦).

"فالقيم المتعلقة بالتعليم وحب المعرفة تتراجع. فيما يراه الشباب أمامهم يومياً من أدلة قاطعة على أن الثراء، أو حتى توفر الظروف الملائمة للحياة، لا يرتبط بالتعليم وإنما يرتبط بالسلوك الاستغلالي (التجارة والسمسرة والمشروعات الخاصة عموماً) مما يقلل من قيمة الاقبال على التعليم وتحصيل المعرفة ويزيد من قيمة الثراء السريع دون بذل جهد يذكر. فالأميون أو أنصاف المتعلمين أو المتعلمون الفاسدون هم الذين يملكون ثروة المجتمع، ومهما بلغت درجة تعلم الشخص في المجتمع فإن دخله، إذا اعتمد فقط على ممارسة عمل شريف، لا يمكن أن يقارن بأي حال من الأحوال بدخل المضارب أو السمسار أو التاجر" (٢٧).

"ونستطيع القول إن تاريخ الجامعة لم يشهد سعياً محموماً وراء المناصب قدر ما حدث خلال هذه الفترة (الانفتاح) كان أبناء هذه الطبقة من أعضاء الجماعة العلمية يحاولون مشاركة الصفوة السياسية كمعكثيها، أو على الأقل الحصول على قدر من النفوذ السياسي يمكن تحويله في اللحظة المناسبة إلى رأس مال اقتصادي كنوع من الاتجار بالعملة وفي حالة الفشل في الحصول على المناصب الإدارية أو النفوذ السياسي نجده يسعى مباشرة إلى الحصول على مكاسب اقتصادية، تارة من خلال استثمار منصبه الجامعي، وتارة أخرى من خلال إبداع تسويق الكتاب الجامعي، وتارة ثالثة من خلال ابتكار سوق المذكرات الجامعية التي بلغت ممارستها في النهاية حد انتهاك أكثر التقاليد الجامعية قداسة (٢٨) هذا من ناحية؟ ومن ناحية أخرى إن الظاهرة التي تلفت النظر في اختيار رؤساء الجامعات وكلائها في المرحلة الساداتية هو هذا الكم الهائل من الفساد الذي ارتبط بأسماء الكثرين منهم بعد تعيينهم أو حتى قبل التعيين. هناك قصة لرئيس سابق لجامعة المنصورة تم تحويله مع الأمين العام وثلاثة من أساتذة كلية الهندسة إلى المحكمة بتهمة الرشوة. وهناك قصة رئيس جامعة الإسكندرية سابق أيضاً اتهم بالتلاعب في نتائج الامتحانات وفي تعيين المعيدين...

إن هذه الأمثلة توضح كيف أن فساد الجامعة كان جزءاً أساسياً من فساد السلطة في مصر في عهد السادات وفي ظل هذا النوع من الإدارة العليا انهارت هذه المؤسسة الوطنية ومازلنا نعانى من آثار هذا الانهيار. نعم لقد بقيت المباني، وما زالت المحاضرات تعطى بشكل أو آخر، وهناك

أبحاث شكلية في غالبها مازالت مستمرة، ولكن الذى انهار فى الحقيقة هو روح البحث والدراسة، والاخلاص للأمانة العلمية والمعرفة، والمواجهة لكل جديد فى عصرنا أو القيادة المفترضة فى الجامعة فى المجتمع.

وساد بدلا من ذلك التبدل والجمود الفكرى وهزيمة العقل والمثل والأمية الفكرية والروح التجارية تحت قبة الجامعة^(٢٩).

وإذا كنا نقول إنه المفروض أن تكون الجامعة قيادة فكرية وتكنولوجية للمجتمع فى سعيه الدائم من أجل التقدم ، أى صناعة ثقيلة فى تكوين الكوادر الفكرية القادرة على التفكير المستقل وقيادة العمل الاجتماعى الوطنى، وعنصر أساسى فى هذا التكوين يتمثل فى الاحتكاك المباشر بين الأستاذ والتلميذ وفى الحوار الدائم بينهما. فإن هذا غير متحقق فى الغالب الأعم. وبالتالي تتحول عملية إكساب المعرفة من عملية حوار إلى عملية تلقين معلومات (سرمان ما تتبخر) بالاعتماد على كتب جامعية (أو مذكرات) ألفها الأساتذة على عجل فهى لا تغنى ولا تشبع جوعا، وبعضها منقول من كتب أجنبية كما هي. والطريق إلى مكتبة الجامعة أو الكلية تسده عقبات عديدة من بينها نقص المراجع من كتب ودوريات وانعدام التوجيه، والحالة التى عليها عديد من هذه المكتبات من فوضى وانعدام التنظيم ولذلك يكتفى الطالب فى الغالب الأعم بكتاب الأستاذ أو بمذكراته المطبوعة^(٣٠).

"إن الجامعة بدون حوار فكرى أو بحوار مكتوم ، بدون تعدد التوجهات والمدارس الفكرية للأساتذة فى كليات العلوم . الإنسانية مثل كليات الآداب والتربية والاقتصاد والحقوق... لا تعتبر جامعة بالمعنى الحقيقى التى هى من البحث والتدريس والنقاش عنصر أساسى فى الوصول إلى الحقيقة هدف الجامعة الأصل، وهذا غير متحقق فى جو الإرهاب العام الذى تعاني منه الجامعة، جو الحرس الجامعى والتقارير وتحول رؤساء الجامعات إلى نظار مدارس أحيانا وكلاء لأجهزة أحيانا أخرى ، جو فصل الأساتذة بالجملة^(٣١)، وهذا ما فعله السادات عندما قام بإبعاد بعض الأساتذة عن وظائفهم واعتقال بعضهم بتهمة التخابر مع دول أجنبية فى مشهد درامى^(٣٢).

وبالطبع ينبغى الإشارة إلى أن جزءا أساسيا من تكوين شخصية الطالب الجامعى هو حقه فى الاهتمام بالقضايا العامة، مشاكل الشعب، وبالتالي بالعمل العام السياسى وغير السياسى.

فإذا لم يكن هذا متاحا للطلاب بفضل أوامر وتعليمات وتصريحات وزير التعليم العالى ورؤساء الجامعات وبفضل القوانين التى وضعها السادات ومازالت قائمة وبفضل نشاط الأجهزة الأمنية داخل الجامعة، لذا فإن صناعة وتكوين الكوادر والقيادات الفكرية ليست متاحة فى مصر.

ومثل هذا الوضع الذى كان موجودا أيام السادات كان عاما يمس كل مظاهر الحياة الفكرية بمعنى أنه لم يكن هناك حرية صحافة ولا حرية نقاش وحوار

داخل الجامعة أو المجتمع أما الآن فالوضع غريب.. هناك صحافة معارضة حرة تناقش كافة القضايا، ومع ذلك لا يراد للجامعة أن تكون مركزاً من مراكز الحوار الوطني.
إن صورة أستاذ الجامعة اليوم (باستثناءات محدودة) هي صورة رجل يجرى من جامعة إلى جامعة بحثاً عن دخل مادي إضافي، مشغول بتأليف وتوزيع كتبه ومذكراته على طلبة السنوات التي بها أعداد كبيرة حتى ولو كانت أول السلم الجامعي، حتى وصلنا اليوم في كليات عديدة إلى ظاهرة غريبة وهي أن يركز الأساتذة على الاهتمام بالسنوات الأولى بينما يترك المدرسون السنوات الأخيرة والدراسات العليا.

وكتب الأساتذة أو مذكراتهم هذه تحتوي غالباً على معلومات ركيكة، كتب بمجل وبعضها منقول من كتب ومذكرات الآخرين في الكليات النظرية أو من الكتب الأجنبية كما هو الحال في الكليات العلمية فإذا تحولنا إلى الرسائل التي يشرف عليها الأستاذ في الدراسات العليا من ماجستير أو دكتوراه فسوف نجد غالباً أنه ليس لديه الوقت للإشراف الدقيق على هذه الرسائل، وأنه مستعجل في الانتهاء منها قبل أن ينضج البحث، وسوف نجد أن معظم هذه الرسائل هي تحصيل حاصل ليس بها جديد حقاً، أو أن الجديد بها ليس في مستوى الماجستير أو الدكتوراه في الخارج^(٢٤).

والواقع يمكن القول إن الجميع قد تفاعلوا مع الجامعة ولكن باعتبارها أداة تحقق مصالحهم فالمركبة الوطنية اهتمت في حدوده. وأن من يحاول الإبداع والخلق والخروج عن المألوف فإنه يصبح مجنوناً.

وعندما جاء ناصر لم تكن الجامعة تمثل في هذه المرحلة أكثر من مشروع محاولة من النظام القائم لتحقيق نوع من التصالح الطبقي المثالي بتوفير خدمات مختلفة لطبقات المجتمع أي أنها - الجامعة - لم تكن سوى خدمة من خدمات متعددة لا مؤسسة علمية حرة.

وعندما تولى السادات الحكم نجح نجاحاً لا مثيل له في تجسيد أزمة النظام السياسي في مصر بشكل عام فكانت أزمة الضياع الاجتماعي والاقتصادي والسياسي المنعكس على الجامعة بشكل حاد - إذن كانت العلاقة دائماً متوازنة بين السلطة الحاكمة وتأثيرها على الجامعة المصرية في مراحلها المختلفة - واستمرار هذه الأزمة إلى اليوم ظهرت من خلال إرهاصات "المرحلة الساداتية مسار الاعتماد على الخارج في توجهاتنا التنموية والسياسية؟ مما أدى إلى سيادة سياسة الباب المفتوح، والأنشطة الطفيلية، وضغط السلطة والتبعية للامبريالية الأمريكية وسيادة القيم الاستهلاكية والارتفاع الجنوني للأسعار، وذبول الثقافة الوطنية وازدهار ثقافة التبعية والكوز موبوليتانية. ففي مثل هذا المناخ العام تفقد الجامعة مبررات وجودها الحقيقية كحافز على التقدم الفكري والاجتماعي ورافعة في حل مشاكل الإنتاج في قطاعي الزراعة

والصناعة وتتحول في الأغلب إلى طابع المدرسة الثانوية أو إلى جامعة تابعة على ضوء البحوث المشتركة والمشروعات البحثية المشتركة مع الجامعات والمؤسسات في الولايات المتحدة. ويصبح مثال الأمانة العلمية، والإصرار على المعرفة والابتكار، والتفوق الأكاديمي والإبداعى أشياء غير مطلوبة مادامنا نعتمد على الخارج في كل شيء من القمح إلى الصاروخ، ومادامت التعليمات تأتي إلينا من الخارج في صورة "نصائح" (٣٥).

من هذا نخلص إلى أن الفكر العلمى العربى لا يتكون فى أو داخل الأجهزة الايديولوجية للدولة، كالجامعات وغيرها، بل يتكون خارجها. فالجامعة فى الدول العربية ليست مؤسسة علمية، بل هى جهاز ايديولوجى للدولة، وبالتالي، مركز إن جاز التعبير - لإنتاج الايديولوجية التطبيقية المسيطرة، ربما كان هذا قدر الفكر العلمى فى ضرورة كونه كنفىض للفكر الأكاديمى الذى يتجسد فى فكر الطبقة المسيطرة" (٣٦).

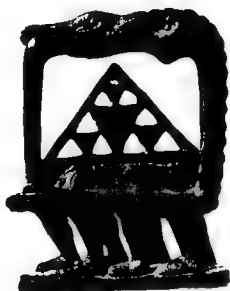
ولكن لا يسعنا أن نقول فى النهاية سوى أن هناك "استثناءات لهذه الأحكام العامة فلا تزال لدينا رسائل معتازة يشرف عليها أساتذة أكاديميون حقاً وبكل معنى الكلمة ولكن نسبة هذه الرسائل صغيرة ولا تزيد عن ٥٪ من الرسائل التى تنتج" (٣٧)، وأن هناك مفكرين خرجوا فى الجامعة ولانهم الأكبر كان للوطن قبل أن يكون لمصالحهم الشخصية.

المراجع

- (١) أنور عبد الملك: الشارع المصرى والفكر، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة مكتبة الأسرة، ١٩٩٧، ص ٤٨.
- (٢) سلامة موسى: تربية سلامة موسى، القاهرة، سلامة موسى للنشر والتوزيع، بدون تاريخ، ص ٢٣٧.
- (٣) أنور عبد الملك: الشارع المصرى والفكر، مرجع سابق، ص ٤٢، ٤٣.
- (٤) المرجع السابق، ص ٤٣.
- (٥) المرجع السابق، ص ٤٣.
- (٦) المرجع السابق، ص ٤٤، ٤٥.
- (٧) المرجع السابق، ص ٤٥.
- (٨) المرجع السابق، ص ٤٥.
- (٩) المرجع السابق، ص ٤٦.
- (١٠) المرجع السابق، ص ٤٧.
- (١١) المرجع السابق، ص ٤٩.
- (١٢) شحاتة سعفان - موجز فى تاريخ علم الاجتماع فى مصر. منذ بدء القرن الماضى

- حتى الآن، الجمهورية العربية المتحدة، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، ١٩٧٠، ص ٣٦.
- (١٣) المرجع السابق، ص ٥٩.
- (١٤) رفعت السعيد: اليسار . الديمقراطية.. و.. التأسلم، القاهرة، سلسلة كتاب الأهالي، العدد (٦)، ١٩٩٨، ص ٩.
- (١٥) المرجع السابق، ص ٦.
- (١٦) محمود أمين العالم: معارك فكرية، القاهرة، دار الهلال، ١٩٧٠، ص ٣٨٥.
- (١٧) محمد صبور: المعرفة والسلطة في المجتمع العربي الأكاديميون العرب والسلطة، بيروت ، مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٩٢، ص ٦٦.
- (١٨) على ليله: أزمة الخطاب الأكاديمي لعلم الاجتماع في مصر، تأملات استكشافية، القاهرة، ورقة مقدمة إلى ندوة علم الاجتماع إلى أين، ١٩٩٥، ص ٢٧.
- (١٩) عبد العظيم أنيس: إصلاح للتعليم أم مزيد من التدهور ، القاهرة، دار الثقافة الجديدة، المكتبة الشعبية ، الكتاب التاسع، ١٩٨٨، ص ٣٤.
- (٢٠) سعيد المصري: أزمة البحث الاجتماعي في الإطار المؤسسي، ورقة غير منشورة، ب.ب.ص ١٩.
- (٢١) عبد العظيم أنيس: إصلاح للتعليم أم مزيد من التدهور ، مرجع سابق، ص ٣٤.
- (٢٢) المرجع السابق، ص ٣٤.
- (٢٣) المرجع السابق، ص ٣٤.
- (٢٤) المرجع السابق، ص ٣.
- (٢٥) سمير نعيم : أثر التغيرات البنائية في المجتمع المصري خلال حقبة السبعينيات على أنساق القيم الاجتماعية ومستقبل التنمية، الكويت، مجلة العلوم الاجتماعية ١٩٨٣، ص ١١٣.
- (٢٦) عبد العظيم أنيس: إصلاح للتعليم أم مزيد من التدهور، مرجع السابق، ص ٥.
- (٢٧) سمير نعيم: أثر التغيرات البنائية في المجتمع المصري خلال حقبة السبعينيات على أنساق القيم الاجتماعية ومستقبل التنمية، ومرجع سابق ص ١٢.
- (٢٨) على ليله: أزمة الخطاب الأكاديمي لعلم الاجتماع في مصر . تأملات استكشافية، مرجع سابق، ص ٤٠.
- (٢٩) عبد العظيم أنيس: إصلاح للتعليم أم مزيد من التدهور، مرجع سابق ، ص ص ٣٢، ٣١.
- (٣٠) المرجع السابق، ص ٢٤.
- (٣١) المرجع السابق، ص ص ٢٦، ٢٧.
- (٣٢) سعيد المصري: أزمة البحث الاجتماعي في الإطار المؤسسي، مرجع سابق ، ص ١٩.
- (٣٣) عبد العظيم أنيس : إصلاح للتعليم أم مزيد من التدهور، مرجع سابق ، ص ٢٧.
- (٣٤) المرجع السابق، ص ص ٢٨، ٢٩.

- (٣٥) المرجع السابق، ص ٣٣.
- (٣٦) مهدي عامل: أزمة الحضارة العربية أم أزمة البرجوازية العربية الطبعة السادسة بيروت، دار الفارابي، ١٩٨٩، ص ١٥٦.
- (٣٧) عبد العظيم أنيس: إصلاح للتعليم أم مزيد من التدهور، مرجع سابق، ص ٢٩.



ملاحع

عفاف السيد

(١)

قمصان النوم الحمراء، والأمل المعلق على المشاجب، ورجال كثيرون مهولون في اتجاهات يومية، أحمل بعضاً من ملامحهم كل يوم إلى مخدعي لما استدعيك ولا أجد سواهم مسرعين، فأعلق قميص نومي وأباريهم، وهكذا الملك من تفاصيلهم وأنا ألقى بعض الدفقات السرية ما بين وسادتي وملامحك.

(٢)

إذن، إنهم مجرد رجال تنفتح سراويلهم بحذر وهم يبلون، يتحدثون كالعادة كلما لمح أحدهم الأسرار المتراسة على جانبيه، فيتعجلون قياس فتحاته السرية لما يهاجأ السؤال مؤخراتهم.

إنهم مجرد أوهام متحركة باتجاه الشواطئ، فتضحك البنات ذات الأسنان البارزة دون أن تضع يدها على وجهها وتخبر بعضهم أن البطة في "اللون القرمزي" أفادتها كثيراً، وذلك طبعاً بعد ما تأكدت أن الرجال الذين لم يبولوا بعد، تثيرهم طبيبتها.

(٣)

حين أنظر إلى الرجال، أخيل نساءهم رشيقات، ولهن أظافر ملونة وعيون ملولة، وعطورهن نافذة.
حين أجد النساء في الطرقات ، أخيل رجالهن أقوياء، ولهم حكايات مخيفة يتهامسون بها عندما يلهثون أمام الميولة.
وأنا وحدي تماماً، أحاول أن أفرغ رأسي من النساء الدميمات المتعلقات بأذرع الرجال الأغنياء ، وأحاول بشيء من اللباقة أن أحفظ ملامحهم.

(٤)

لك وجه لم أقصد تماماً أن أراه بكل تلك الدقة، لكني وأنا أجرب أن أكتبك، احتجت إلى ملامح مدربة على التنقل بسرية في حروفي، التي قلت عنها أنها طازجة ومؤلمة، الحقيقة أنت لم تقل ذلك، ولم تبد أي انفعال، ولكني أردت أن تهتم بكتابتي، وتراها طازجة ، ثم تنفعل وتترك قلبك وحده كي أرسمه حقيقياً ومعزولاً وسط نزهه، مع أنني ساكتب في القصة شيطاناً أنيقاً أو حبيباً بلامح تشبهك تماماً.

(٥)

سوسن ورجاء وأنا، وأنا أحمد فضحك ، واتخذ سوسن عشيقه ورجاء حبيبة وأنا صديقة، مرت سنوات الجامعة، وقد انهارت سوسن لما تزوج من رجاء، وتراجعت أنا للخلفية الكادر وبكيت بشدة وقد تحول مسار الأحداث عن روعي فنهضت مسرعة، أزيح وهن السنوات وأعبر للقطعة مقربة تملأ فيها عيني حدود الحدث، فتبين شظايا الدمعات في الحديقة، وعند الأطراف تستكين سوسن ناقرة، وفي الخلفية حدث واهن لامرأة مكبلة بالإهمال تبدو مثل رجاء، وعند رصيف ما خارج إطار الحروف، رجل مثقل بالتفاصيل لن يدرك أبداً أنني أدونه بلغة شفافة أفرزت القراء ثم اعتادوا دفع خواطرهم إلى عيني اللوزيتين يستطلعون دقة الملامح.

قصة

صدمة طائر الرخ العجوز

غريب عسقلاني

ذبلت عين الصقر عندما أدرك السبعين ، انحسر القضاء من حوله ، وتجرأت عليه العتمة ، وزحفت إليه مع ربيع العصر وقبل استعداد الشمس لتوديع نهارات الدنيا ، فالتزم غير مختار التعايش مع غيش المساء في عز الظهيرة ، فالجسد الرهيف الذي كان عفيفاً تسربت منه العافية ، ولما اقترب من بوابة الثمانين ، أكد لمن حوله أن أمه ودعت عند متون المنة ، وأنز خاله قفز عنها ، فهاجنت غدة البروستاتا وسدت عنق المثانة وضيعت راحة البال ، فأدركته محكمة الشيخوخة ، وعجز أمام صرامة الأطباء في بلدنا الأمين ، والجسد النحيل لا يحتمل الجراحة والغدة استشرت وانتشر فعلها حتي أصاب العظم ، فكان أن عبره خرطوم البول واحتل قناة خصويته هازناً بفحولته الغابرة وأسقط في يدينا نحن الذين أوجدنا علي ظهر الدنيا أولاداً وبنات ، وشهدنا كيف قدر عليه أن يعتمد كيس البول مثانة خارجية تعمل بفعل إرادي ، وتستبدل كلما امتلات بسوائل الجسد المعاند ، حتي لا تتسرب سموم البولينا إلي سائل الدم ، الذي بالكاد يجري في الأوعية تحت خفقات القلب الشائخ ..

هو أبي الذي تراجع إلي كبشة آدمية ، من عظام وبقايا . جلد تتراهن عليه . تسعات ، الصيف ولسعات الشتاء ، وهو الذي يحوم في مجال الدار يحرس وليفته ، ويتسلى ببقايا دفء ويحمد الله كثيراً .

أما نحن أولاده وبناته وكذا أحفاده، نتباهي ونعجب لعدم اقتراب الضغط والسكر ورعشة الأعصاب وعدم تسامح عوارض الأمعاء والمعدة والكلي والكبد ورجفة الشيخوخة التي تؤجل مواعيدها، ويمضي بكيس البول يشبحه بقامة كرسية الوالطن ويتخذ من عتبة الدار مرصداً يناوش من يمر به من الناس، يميزهم من أصواتهم، وإذا ما استغلق عليه الأمر يتوتر وينادى:

.. تعال .. أنت اقتراب منى.

وعندما يقترب أو تقترب .. يدخل أو تدخل مداره.

يسأل..

- أين من تكون؟

يقفهم ويعود إلي رياسته يثبت الواحد منهم علي شجرة الأنساب، ويقلب الذاكرة المجهدة ويسرد بعضاً من أخبار الآباء والأجداد ويتذكرهم حتي بالألقاب التي مضت مع من مضوا.. يخطف الصغار الألقاب الكبار، ويعيدون إليها الاعتبار، وأن أي ذلك إلي مناوشات وخصومات بريئة... تتردد في الأذنة حكايات وتنهض ذكريات وحكايات يزقزق بها الصغار، يعتمدون ولا يقلبون فالجد الراسد علي عتبة الدار قال ووزع الألقاب...

- أنت ابن أبو طاقية.

- وأنت جدك أبو الدواهي.

- وأنت أبوك النحاس.

- أما أنت ابن أبو الدبعي.

يعاينهم وإذا طلبوا المزيد يرجع لأصل الألقاب، ويوزع عليهم أسفار من رحلوا، وإذا تحنل أحدهم لبراءته من لقب سرعان ما يسير غور الشجرة، ويهديه الصفة أو اللقب..

ينفضون من حوله، فتدمع عيناه، وتتقصف شفثاه مثل طفل فقد أمه أو ضل الطريق إليها يمصمص لسانه يستدر بقايا لعابه حتي لا يتحطب فمه علي غضونه، يحدق في مداره، ويظل علي شوقه لاصطياد لحظة فرح، ويطرد ما أمكن من ذكريات القهر، حتي وإن تنازل عن معظم رحلة العمر... يطارد غزالاته الشاردة منذ أودعه أبوه في حضن أمه ومضي، فسعى في الدنيا طغلا بين الكروم يحرس التوتة والتينة و"صريف" الصبر وقن الدجاجات، ثم صببا يافعا يسرى مع نجمة الصبح، علي ظهر دابته حاملا ما تجود به شجيرات الكرم إلي أسواق القرى.. تخايله حكايات الضبع الذي يرشق ساري الليل برشيش بوله يخطف عقله، فيصيح مضبوعا، يتبع الضبع إلي جحره حيث يلتهمه، ولا ينسي قداحة الكاز التي يتسلح بها فقد أخبرته أمه، أن الضباع تهج من وهج الشرر .. وعندما أدركته الرجولة استوي وتزوج ورجل منذ خمسين سنة.

- كيف كان الرحيل حدثني يا أبي..

- خيأتنا البارود، ولحقنا برئيس البلدية، الذي تشبث بذبول الجيش المصري المتقهقر إلي غزة..

"وحملتك علي ظهري فانت مغنمي الوحيد وسند ظهري، أما جدتك فقد ركبت الدابة تحتضن صندوقها وتشد رسن الحمار الذي يحمل أمك وأختك الرضيعة.."

كباشة العظم واللحم غادر كرسيه، مع عتمة الليل، يتسلخ بأذان العشاء وبصيرة قلبه الذي يحفظ الانقلاب والانساب وآية الكرسي والمحصات.. ولكنه طار في الهواء ثم تكوم دودة هامة علي جانب الطريق، يتوسد التراب الذي زحف علي الأسفلت، هل طير تحياته "لبكدار" التي تقاعست عن رفع الأتربة، هل كانت علي علم بأنه سيطيح الليلة ويرتطم بالأسفلت، فالقي عمال البطالة علي وسادة الرمل حتي تمتص القليل من رد فعل الصدمة..

لكن والذي علي ما يبدو قد قرر أن يهبط ساكناً صامتاً كما روي شهود العيان الذين طاروا به إلي المستشفى وفي غرفة الطوارئ تسمروا من حوله تعذبهم أسئلة الانساب يتهايمسون أمام جلال رقاذه ولسان حال الواحد منهم يقول..

- في كل يوم انوي الحديث إليه .. أود لو أسأله فك التشابك في أخبار الجدود ، وأصل الانساب، وحقيقة الانساب.

في قسم الطوارئ للملوه بقايا عظام وجلد يتشبث ببقايا لحم شالغ وفروة الرأس المذبوحة تشخب دمه الدافئ ، يندى أربطة الشاش ، ينسرب بين مسامات القطن ، يصعد حول عينيه باللونة زرقاء انتفخت بفعل الصدمة.

ترى هل رشقة الضيع الأدمي، أفقده صوابه وراح يتبعه وهل يعود إلى وعيه بشج الرأس.. أمى الحجامة كانت أم الدواء حدثني يوماً عن الرجل المضبوع الذي دسوه في كومة التبن بعد أن شجوا جبهته وأسألو دمه؟ وكيف بقى الضنيع يحوم حول البيدر الذي أوقدت من حوله المشاعل حتى انتشر نور الله علي الدنيا.. فاخطفى الضيع واسترد المضبوع وعيه.

التليفون بارد برودة دم "بيزك" العظيمة .. يصدر رنيناً مستفزاً وعلى غير عادته... رف قلب... أهو نذير الشؤم... قلت أو قال قلبي "صمت دهرأ ونطق كفرأ".

- صدمته سيارة ونقلوه..

وماتت الحرارة في عضو بيزك المستشفى .. وأطلقت صفارته الداخلية بوقاً جنائزياً يشير الشؤم .. رف قلبي .. قلت أو قال قلبي، صمت دهرأ ونطق كفرأ..

- صدمته السيارة ونقلوه..

سؤال القتل مع سبق الإصرار ، يجاصرني .. يتبرأقص أمامي، وأنا في الطريق إليه.. جنون السيارة، ونثار الجسد .. كيف ألم عظامه ، وكيف أتعرف علي زوايا ذكرياته.. هل تنبثق شجرة الانساب حيث انفجرت مئانته الفارجية علي غير إرادته في لحظة رقاذه علي وسادة الرمل علي القارعة .. هل تحرر مجرى الخصوبة وإلى الأبد...

أبى ماذا فعلت بين رعونة السائق وصلادة الحديد في سواد العتمة.. هل

تسلقت شجرة الأنساب ، وهل خفت إليك بصيرة القلب الأبيض لحظة الارتطام.. كيف توازى أو تقاطع فعل الموت مع سبق الإصرار مع خيوط الحياة الهاربة نحو النهايات.. هل أعلنت التمرد على مراقبة بقايا العمر المشبوح على كرسي انغرس على عتبة الدار..

صحوت عند بوابة المستشفى أحدهم يعلن عن قرحته..
- الحاج بخير..

الخير .. الطبيب يصيح بالناس ، يفرقهم من حوله ، عبثا يحاول ، والدم المتخثر الذى تشعب بالدم الذى ينز من رأسه الصغير ، وضادة خشبية تتمدد بطول الساق اليميني.. وأبى يصرخ.. أقسم.. يصرخ مذعوراً وغاضباً..
- أعيذنى إلى البيت.. من جاء بى إلى هنا؟

.. هل تتألم يا أبى؟

يا لسخف السؤال .. ماذا تبقى من أعصابه ، حتى يستوعب إشارات الألم الذى يتفقد من كل زوايا الجسد المسجى أمامى ، والرأس النازب يثير استغراب شهود العيان..

"عندما انثنى جذعه وارتد رأسه ، نطح زجاج السيارة هشمه ..
ذبحت حواف الزجاج جلد الرأس والرقبة.."

الرأس يتحدى صور الأشعة ، بقايا الروح تتجمع فى يؤذ العين ، تسع المكان ، تتسع مدارات رؤيته ، يستقر على دموعى التى غطت وجهى ، أنا المبهوت أتشبه به مسلوباً..

تصرخ فى آلامه كلما اهتزت ساقه المثنية على وضادة الخشب.. وعلى عادات ينهرنى دون صوت يعنفنى ، يطبق شفثيه ويصوم عن الكلام ، ويمثل للطبيب الذى مضى به إلى غرفة العناية المركزة.

فى قاعة الانتظار يعطينى أحدهم ورقة سجل عليها رقم السيارة ، التقط من لفظهم أكثر من سيناريو للحادث ، تلتقى جميعها حول العقيد الذى لم يستعمل الفرامل ، والذى تسممر وانهار عندما طار أبى ، أحدهم يشير أنه سمع صوت الفرمل ، وآخر يؤكد أنه لم يكبح جماح السيارة..

قلبى يرف يهتز ثم يرف ، مادت بى الدنيا ، استجدت بأبى الذى طار وصام عن الكلام .. شبان الحارة يتبرعون بتقديم شهاداتهم حول الحادث ، غضب الرجال من حولنا فى القاعة .. تنهدات النساء والصبايا ، رعونة الأحفاد الذين انتشروا فى أرجاء المستشفى .. والقلب يرف .. الأسى .. خرج صوتى يتوسل..

- العقيد إنسان ، كلنا معرض .. اطلبوا الرحمة.

الجراح يخرج علينا .. يمتص اللفظ .. ويصدر بيانه المبدئى.

"بعض الجروح والرضوض ، نزع الدم توقف ، القطوع ، سطحية ، والحالة مستقرة ، نحن بانتظار أخصائى العظام لوجود كسر مضاعف أسفل ركبة الساق اليمنى".

اختفى الطبيب وانيثق الشرطي كل شيء يسير سيراً حسناً، سيارة العقيد أبلغ الشرطة بالحادث سحب أوراقه، والسيارة مرخصة حسب الأصول ، وشهادة التأمين سارية المفعول، كل شيء يسير فى السليم لا تقلقوا".
كدت أصرخ فى وجهه. كيف يكون السير حسناً.. ولماذا نحن هنا؟
طبيب العظام يعاين صورة الأشعة أمام اللوحة المضيئة ، يشير إلى بقعة بيضاء فى عظمه.

الحق يستفسر..

- هل كان الوالد يعانى من آلام فى ساقه؟

- كان يعرج عليها قليلاً.

- هل تعرض لحادث؟..

"فى اليوم الذى استبدلت الفرد بالمرتينة، كانت نوبتى فى حراسة خط السكة الحديد، لأن يهود المستوطنة حاولوا تسف أكثر من مرة، ليلتها ، أصبت خلال الاشتباك ، وفى المستشفى أخبرنى الطبيب أن الرصاصة استقرت فى العظم ويصعب إخراجها ومازالت معى حتى اليوم".

- ها هى الرصاصة التى سببت العرج الخفيف

فى الليل. تلمل قليلاً ، صدر ما يشب الانين ثم يغط فى النوم أو الغيبوبة لا أدرى وعندما انتشر آذان الفجر صحا وطلب الماء ، بللت فمه كما تفيد تعليمات الطبيب وراقبت صدره الذى يعير ويهبط..
من رطوبة الماء وبصق دماً.. متخثراً.

أجلسته وأسدته بالوسائد ونظفت بقايا الدم من فمه وحول عينيه ، مسحت وجهه بماء الكولونيا.. لسعته برودة الكحول فى مواضع الكدمات والجروح السطحية .. رأيت طفلاً وهو يلهو بالعاية قلت..
- ظهرت الرصاصة فى صورة الأشعة، مازالت فى مكانها.

- لم تذب؟

وحاولت مناوشة ذاكرته، اشتقت لسماع القصة التى ما عاد يردها منذ زمن طويل..

- كيف وصلت المستشفى يومها .. هل حملتك الحارة مثل البارحة؟.

- كآته البارحة ، وهل الانجليز كانوا يسمحون لأحد بالظهور ، الله يرحمه ، محمد عبد اللطيف رفيقى فى المناوبة ، حملنى على كتفه إلى "بيت جراد" السائق، غز البرودة فى صدره .. ضحك والذى.. اقسم أنه ضحك ولكن رضوضه حبست قهقهته .. تابع : غز البرودة فى صدره .. وقال جئت بك بعريس.. جراد كان سائق العرايس بسيارته الفورد الألمانية.. العروس التى لا تزف بسيارة جراد تبقى حسرتها فى قلبها .. وانطلق بنا جراد إلى غزة وربنا سلم لم تصادفنا

دوريات فى الطريق.

وعندما أشرقت الشمس وعاده الطبيب، كان مستغرقا فى النوم كطفل ارتوى من ثدى أمه، رفع الطبيب جبيرة الجبس تالم وصحا.. طلب منه تحريك أصابع القدم الخارجة من الجبيرة .. حركها بليوننة .. أخبرنى أن الأعصاب سليمة فحمدت الله كثيرا سألته..

- كيف حدث الأمر؟

- قلت لك شريكى فى دكان الحبوب، ورفيقى فى المناوبة على خط السكة الحديدية، ربط ساقى بكوفية وحملتني...

ربط الطبيب على كتفه وطلب من شرطى التحقيق تأجيل الاستجواب. سألنى الطبيب..

- من محمد عبد اللطيف؟

- شريكه قبل الهجرة الأولى.

- هل هو موجود؟

- توفى قبل سنوات..

داعبنى الطبيب أو ربما جاملنى..

- الاختبار ليس سهلا. يبدو أنه كان شقيا فى شبابه.

وعندما تجلت الشمس فى صدر السماء، كانت حرارة الحجرة لا تطاق وتكيف الهواء صامت لا أدرى ربما ميت.. تنصيب العرق من كل أنحاء جسده.. وأصبح ظهره مشبعاً بعاء العرق .. صحا .. ورطبت جسده بالماء.. استوعب المكان من حوله فأدرك أن شيئاً ما قد وقع.

سألته:

- ما الذى حدث؟

- لا أدرى أنقلونى إلى البيت .. الحاجة وحدها والدار كبيرة.

- الحاجة بخير والأولاد حولها.

تقصفت شفتيه ، وارتعش فأنزلت دمعة على خده قلت أواسيه استشير زعامته.

- حسب العادة، ماذا تفعل بالسائق يا حاج؟

- سامحوه .. هو لا يريد ذلك، والمقدر مكتوب .. الرحمة صدقة يا ولدى..

موعد الزيارة .. دبت الحركة فى المستشفى ، وحضر من يخبرنى ، تسمرت شاخصاً فى كبشة العظم وبقايا الجلد المشدودة على اللحم المدهوس ، وجبيرة الجبس الثقيلة تحاصر الساق النحيلة من أخمص القدم حتى منتصف الفخذ .. صحت على صوته..

- ماذا بك يا ولد ما الأمر؟.. قلت سامحوه يعنى سامحوه.

- الذى صدمك بالسيارة سعيد بن محمد عبد اللطيف.

وأجهشت بالبكاء، كنت طفلاً ضيع أباء فى زحمة السوق.

شعرية الانفصال والاتصال

فى ديوان «عطر ميت» لحسن خضر

فتحى عبد الله

إن شعرية قصيدة النثر قد تأسست فى السياق الثقافى العربى، بما تملكه من إرهاصات حية قد تفتح النص على إشكاليات وإسهامات مرحلة «مابعد الحداثة» وما تطرحه من تجاوز للثنائيات المجردة والحالية من الفعل الإنسانى. وكذلك ما تلعبه فى رد الاعتبار للثقافات المظومة والمهمشة وإعطائها دوراً فاعلاً فى تشكيل ما يسمى بعالمية الثقافة، مما وضع الإبداع العربى فى لحظة حرجية لا يصلح فيها إلا الاختيار، فإما الانحياز لكل ما هو تاريخى؛ حيث يمثل الموروث الثقافى والاجتماعى سلطة أساسية فى تحديد الاهتمامات الاجتماعية والإبداعية معاً، وكأننا فى حالة صراع دائم مع الثقافات الأخرى.. وإما ثقافة اللحظة الراهنة بكل ما تحمله من انفجارات حادة سواء على مستوى الثقافة المادية والمتمثلة فى سلوكنا الحضارى، أى كيفية قضاء حاجتنا اليومية البسيطة من مأكّل ومشرب وملبس وطرائق حياتنا التى ارتبطت بدرجة كبيرة بما حدث من تطور تكنولوجى مذهل أو على مستوى إنتاج الأنظمة العقلية والروحية من فن وإبداع وطقوس عقائدية.. إن شكل قصيدة النثر قد أثر على الخطوط الفاصلة للأجناس الكتابية وأنتج نصاً "هجيناً" لا يمكن تفكيكه ورده إلى أصول كتابية واحدة.. وإغا يمكن إعادة تركيبه فى السياق الجديد ليبدل دلالة واضحة على تخطى شعراء قصيدة النثر لأزمة الشعرية العربية وانفتاحهم على الموروث العالمى وكذلك انفتاحهم على لحظاتهم الآنية بما فيها من قسوة، نتيجة لتدمير مفهوم العائلة والتشكك فى علاقات القرابة ووضع الإنسان

العربى فى علاقة اقتصادية أهم ما يميزها سرعة الاستهلاك دون النظر إلى مفهوم القيمة. وقد أحدث هذا تحريضا عاما على الكتابة فكثرت الأنماط الكتابية من سرد وبوح وخواطر وأعمدة، لم نستطيع إلى الآن تصنيفها، وليس هذا دورنا، إنها ديمقراطية النشر وحرية القراءة. إن هذه القصيدة أيضاً قد دمرت ما يُسمى بشعرية المراكز العربية (بغداد - القاهرة - بيروت) وأصبح النص متحرراً - بدرجة كبيرة - من سيطرة المكان وكذلك من الحاجة إلى الخبرة التاريخية الكبيرة واقترب أكثر من شعرية الحاضر سواء كان نتيجة لتفاعلات اجتماعية سابقة أو ممارسة يومية لا غاية لها إلا تكشف هذه اللحظة والاستمتاع بها دون النظر إلى حجم المشاركة فى صنعائها أو مدى انتمائها لمخصوصي الحضارية..

وديان «عطر ميت» للشاعر: حسن خضر" ابن هذا المناخ الصراعي. فالديوان تستطيع أن نقسمه إلى تجربتين مختلفتين من حيث الأداء والدلالة وإن انتمى برمته لطرائق قصيدة النثر الحديثة. التجربة الأولى فى الديوان، تمثلها كل النصوص القصيرة والتي تعتمد المفارقة شكلاً كتابياً يعتمد على سرعة الاستهلاك، أن تقديم التجربة الإنسانية فى شكل مفارق يشير السخرية أحياناً أو الرغبة فى الإضحك أو الإدهاش الذى يحمل رغم بساطته فداحة تلك التجربة وعمقها فى أحيان أخرى. وقد استطاع الشاعر من خلال هذا الشكل أن يقدم بعض النماذج الشعرية الناضجة والمتميزة مثل "مغفرة"، "جبهودية"، "جلسة" أو القصائد القصيرة التى تحت عنوان "الوجوه" ومنها "عبد الحميد التريز" وهى القصيدة التى يقول فيها:

ولا صداقتى كميل لا ينته الصغيرة "لولا"،

ولا دموى التى تبلل ثياب عيذى،

كل ذلك لم يشفع لى فى أن يوسع وجلب بتطالى قليلاً..

خشية أبى الذى كان يقيسها بمسطرتى الخشب

كم وددت لو أكسرها..

لكننى لم أجزء..

إلا أن نصوصاً أخرى داخل هذا النمط لا تمكك حس المفارقة، التى استخدمت كآلية كتابية ومنها قصيدة "التاريخ" فى ثلاثة مقاطع، وهذا المقطع (١):

«لم يروا التاريخ تاريخه السرى

إذ كان طفلاً غير حكيم، مشمولاً بالعتة

وأمة الحضارة لم تدخله مصحة عقلية

خشية المفطحة،

فداوت علة عجزه فى الطيسان»

فالمفارقة هنا لم تصنع بناً شعرياً متتالياً، وإنما جاءت لغوية جافة لا تثير شيئاً وهى احتماء التاريخ بالقوة ليجبر كل أفعاله.. أما فى نصوص أخرى من هذا النوع جاءت المفارقة دالة على تجربة حياتية كبيرة، استطاع الشاعر أن يخفف - من خلالها - من حدة العمل العقلى المجرد.. وقد دارت هذه التجربة حول إنتاج دلالة خاصة بمدينة "السويس" كرمز تاريخى من خلال بعض الأسماء سواء

الأماكن أو أشخاص وإن لعب الاثنان معا دور الراوى ، لنفضح ما حدث لأهلها من انتهاكات غير إنسانية، بعضها حدث من فعل "التهجير" حيث اختلط أبناء المدينة الساحلية بما لها من قيم ومعايير أكثر حضارة وتقدما من أبناء الريف، ومن العودة حيث الخراب ونهار الحروب وانفصال الأصدقاء أو قل موتهم أحيانا، مثل قصيدة "العزيمه" (وهو اسم قرية فى هجرة الشاعر):

والأطفال يهشون الكسل بمساخر غشيب
ويكتبون على المحيطان الشتائم والحب،
وفلاحون يعلقون الندى بالمواويل،
فيغدوا الوقت حصى فى عيون الذكريات..»
كذلك فى قصيدة "نهلة سعيد":

«كان "العريش" التى هجرتها،
تعرف أن الصبى الصغير سيختصر الموت
فى قبلة، ويهدد النمش الهائج فى
وجنتين من غسل رحيم».

أما التجربة الثانية فقد أعتمد فيها نص الإشباع الشعرى الذى لا يقوم على التقابلات العقلية وقد مثلت هذه التجربة فى الديوان قصائد: ليل بمن، حول فجيعه ما، المهجر، شرفة صالحة لأحلام الحشرات..

وفىها يشارك الشاعر فى اكتشاف الشعرية الجديدة التى تعتمد ما هو آتى ولحظى كمركز لفضح المدينة الحديثة، بكل قوانينها الصارمة فى قصيدة "ليل بمن" يبدأ السرد من الخارج محايدا ليعكس كثافة الظلام وانتشار الموت والتخلى، إلى أن يدخل الشاعر المشهد:
«أشعر أنى طاعن فى السن أكثر مما يجب/ أن صوتاً يرسوا يصعد جسد
الرحلة/ الليل يهسى: المجتازة/ بلا مشعين، يجمع أعضائى فى سلة مزدانة
بالكلام/ ثم يلقى بها لهواة الأسرار».

وفى الموت (لحظة الذروة الشعرية) يستطيع الشاعر أن يعرف ويدرك ويخبر فى الآن نفسه:
«لا أرى غير مارة عامرين بالضجيج»

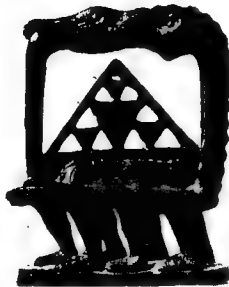
أما قصيدة «حول فجيعه ما» فترصد هجرة الانتقال من مدينة صغرية "السويس" إلى مدينة كبيرة "القاهرة" وهنا تحدث الكارثة والوعى النوعى الذى يقرب الشاعر من الواقع العنيف والقاسى حتى "يشرق" يكشف ازدواجية إنسان العالم الثالث:

«المدينة! / أكان يجب أن نعيشها / ونما سبب مقنع / فنصبح ملائكة وشعاذين/
نسير كأننا سلالات حيوانات منكورة..»
أما فى قصيدة «شرفة صالحة لأحلام الحشرات».

فهى تكشف عن مدى هامشية البشر فى المدينة الحديثة، فالمرأة الوحيدة تمارس الحب مع نفسها للمرة الأولى براسطة «خيالها المتآكل» تارة وتارة أخرى تحت سطوة الأغاني العاطفية التى «خسبت شهوتها» حتى تسربت منها الأحلام وأصبحت ملامحها غريبة: «أمس ، بكيت دوغما صوت وحتى لا

تسمع الجارات الوحيدات عواء قلبك الذى عليه أن يعتاد- منذ أمس فقط - أن ينام عميقا بجوار الحائط/ حيث لا صديق له غير العتمة».

لم يروج كثيرا لشعرية حسن خضر الخاصة فى الأدبيات المصرية، لأنه قرر منذ البداية أن يكون بعيدا عن شعرية القطيع ومرعى القطيع، الذى ينميه تآكل الذات أو تضخمها، فجاء صوته خاصا من خلال انفصاله واتصاله فى الآن نفسه مع مجتمعه وسيرة نصوصه اللاحقة.



النهار

محمود عز الدين

تعانقت أصابعهما في الشارع المظلم.. تلاصقا... قرر أن يقتنص قبلة.. ما إن حرك رقبته حتى لكزته .. نظر إلى عينيها مشدوها.. قادت عينها عينيها إلى منحني الشارع.. وجد سيدة ترتدى السواد تعبر الطريق ناظرة إليهما .. ابتعد عنها قليلا .. مركزا عينيه على السيدة التي أصبحت الآن في عرض الطريق تنظر إليهما .. وفجأة صدمتها السيارة.. تجمد .. تجمدت ... ذهل السائق .. تجندلت السيدة تحت العجلات.. حاول التحقق من الرقم.. اغمضت عينيها محاولة استيعاب ما حدث... فر السائق... همدت السيدة.

دخلت الفتاة منزلها باكية.. حكمت ما رآته ... ابن الكلب .. يقود سيارته بسرعة .. فيصدم السيدة العجوز ... ويدعسها تحت العجلات .. ولا يتوقف حتى ليبرى جثة ضحيته.

يدخل الفتى المتجمد منزله .. يحكى ما رآه .. بنت الكلب .. تعبر المنحنى في الظلام... مرتدية السواد... لم تنظر حتى للطريق قبل أن تعبره .. ما ذنب السائق المسكين؟..

يزحف السائق إلى منزله .. لا يتحدث .. لا يبدو أنه سيستطيع الحديث أبدا في يوم من الأيام..

ترقد السيدة في الشارع..
يطلع النهار.



الديوان الصغير

نزار قباني

نصف قرن من الجنون الجميل!

اختيار وتقديم: طلعت الشايب

مقدمة

« أنا رجل يرتكب الكتابة، رجل يفكك العالم ويعيد تركيبه، ينسف الأبجدية ويعيد عمارتها، رجل هارب من أقبيبة اللغة المعلقة والبلاغة المعلقة، هارب من هراوات رجال الأمن وهراوات القصاصد العصماء. لا أؤمن بالحياة الإيجابية لا في الكتابة ولا في الحب.. ولا أعترف بنقطة جبر لا تكون من نصيلة دمي.. ليس عندي امرأة بين بين أو قصيدة بين بين. فأنا أرمي بنفسي من الطابق التاسع والتسعين للقصيدة. وأسقط بين نهدي حبيبتي واقفا. أنا رجل يسبح ضد قانون المجاذبية الأرضية، وضد شرائع الماليك وملوك الطوائف. أسبح ضد دمي وضد نفسي وضد خلاياي البيضضاء.. والحمراء.. ليس لدى قناعات نهائية ولا طقوس نهائية ولا نصوص نهائية.. »

هذا هو نزار قباني، وهكذا كان منذ أن نشر أول مجموعة شعرية له (قالت لي السمراء) في سبتمبر ١٩٤٤، إلى أن شد الرحال إلى عالم الخلد ليلحق بكوكبة شعراء الكون في مايو ١٩٩٨ أكثر من نصف قرن وهو يكتب قصيدة حرة مستقلة ذات سيادة فتقوم قيامة السياسيين ورجال الدين والأخلاق ومن شيه لهم.

حدث ذلك عندما نشر «خبز وحشيش وقمر» في الخمسينيات، و«هوامش على دفتر النكسة» في الستينيات، و«قصائد مغضوب عليها» في الثمانينيات، و«متى يعلنون وفاة العرب» في التسعينيات.

وهو شاعر يؤمن بأن جسد الأمة لا يشفى بالوصفات العربية والرقى والأدعية على المنابر والأضرحة، ولا بمقررات القمم وتوصيات جامعة الدول العربية، وسيلة الشفاء عنده هي الكى بالشعر. نصف قرن من الفن الجميل الذي يسجل انتصار الشعر والشاعر وهزائم أعداء الشعر وأعداء الحياة.

ورحيل نزار قباني عن عالمنا ليس مناسبة للترثرة وترديد مآثر شاعر عظيم، فكل ما يمكن أن يقال لن يكون سوى هوامش على متن عصي على الوصف والتصنيف.

هذه مختارات من شاعر تفرغ لجنونه الجميل وللموت على طاولة الكتابة.

ط.ش.

أصحاب الله

ما جاء يوما حاكم لهذه المدينة
إلا دعا الناس إلى المسجد
يوم الجمعة
وقال في خطبته العصماء
بأنه من أولياء الله
وأصفياء الله
وأصدقائه الله
ما جاء يوما حاكم
لهذه المدينة المقهورة المكسورة
الحزينة
إلا ادعى بأنه الممثل الشخصي
والناطق باسم الله..
فهل من المسموح أن أسأله تعالى؟
هل أنت قد أعطيتهم وكالة
مختومة موقعة
كى يسلخوا الأمة مثل الضفدعه
ويجلسوا على رقاب شعبنا إلى الأبد؟
هل أنت قد أمرتهم
أن يخربوا هذا البلد؟
ويسحقونا كالصراصير بأمر الله
ويضربونا بالساطرير بإذن الله
فإن سألت حاكما منهم
من الذى ولاك فى الدنيا على أمورنا؟
قال لنا يا جهله
أما علمتم أننى
أصبحت صهر الله؟؟؟

* * *

أريد أن أسأل: «يا الله»
هل أنت قد أعطيتهم شيكاً على بياض

ليشتروا "فرساي" و« المملكة المتحدة »؟
ويشتروا بابل.. والحداثق المعلقة؟
ويشتروا الصحافة المرتزقة؟
هل أنت قد أعطيتهم شيكاً على بياض
ليشتروا التاج البريطاني والقصور؟
ويشتروا النساء فى الأقفاص.. كالطيور...؟
والقمر الأخضر فى سماء نيسابور؟
أريد أن أسأل : « يا الله »..
هل أنت قد صاهرتهم حقاً؟
وهل من قاتل لشعبه
بصبح صهر الله؟

الممثلون

حين يصير الفكر فى مدينة
مسطحا كحدوة الحصان
مدورا كحدوة الحصان
وتستطيع أى بندقية يرفعها جبان
أن تسحق الإنسان
حين تصير بلدة بأسرها..
مصيدة والناس كالفران
وتصبح الجرائد الموجهه
أوراق نعى قلاً المحيطان
يموت كل شىء..
يموت كل شىء
الماء والنبات والأصوات والألوانتهاجر الأشجار من جذورها
يهرب من مكانه المكان
وينتهى الإنسان..

حين يصير الحرف فى مدينة

حشيشة يمنعها القانون
ويصيح التفكير كالبغاء واللواط والأفيون
جرمة يطالها القانون
حين يصير الناس فى مدينة
ضفادعا مفعوة العيون
فلا يشرون ولا يشكون
ولا يغنون ولا يبهكون
ولا يموتون ولا يحيون
تحترق الغابات والأطفال والأزهار
تحترق الثمار
ويصيح الإنسان فى موطنه
أذل من صرصار

الخطاب

أو قفونى
وأنا أضحك كالمجنون وحدي
من خطاب كان يلقيه أمير المؤمنين
كلفتنى ضحكتنى عشر سنين
سألونى وأنا فى غرفة التحقيق عمن حرضونى
فضحككت..
وعن المال وعمن مولونى
فضحككت
كتبوا كل إجاباتى.. ولم يستجوبونى
قال عنى المدعى العام وقال الجند حين اعتقلونى:
أننى ضد الحكومة.
لم أكن أعرف أن الضحك يحتاج لترخيص الحكومة
ورسوم وطوابع..
لم أكن أعرف شيئا عن غسيل المخ أو فرم الأصابع..
فى بلادى
يمكن أن يكتب الإنسان ضد الله لا ضد الحكومة
فاعذرونى أيها السادة، إن كنت ضحككت
كان فى ودى أن أبكى ولكنى ضحككت..!

بطاقة

كلما شم البحر رائحة جسمك الحلبي سهل كحصان أزرق وشاركتك الصهيل.. هكذا خلقتني الله..
رجلا على صورة بحر، بحرا على صورة رجل. فلا تناقشيني بمنطق زارعى العنب والحنطة ودكاترة
الطب النفسى..

بل ناقشيني بمنطق البحر، حيث الأزرق يلغى الأزرق..
والأشعة تلغى الأفق، والقبلة تلغى الشفة،
والقصيدة تلغى ورق الكتابة!!

من السيمفونية الجنوبية الخامسة

سميتك الجنوب. يا لايسا عياة الحسين وشمس كربلاء..
يا شجر الورد الذى يحترق الفداء، يا ثورة الأرض التقت بشورة السماء، يا جسدا يطلع من ترابه
قمح وأنبياء..

اسمح لنا بأن نبوس السيف فى يديك..
اسمح لنا أن نعبد الله الذى يطل من عينيك
يا أيها المفسول فى دمائه كالوردة الجورية،
أنت الذى أعطيتنا شهادة الميلاد
ووردة الحرية..

سميتك الجنوب. يا قمر الحزن الذى يطلع ليلا من عيون فاطمة
ياسفن الصيد التى تحترف المقاومة
ياسمك البحر الذى يحترف المقاومة
ياكتب الشعر التى تحترف المقاومة
يا ضفدع النهر الذى يقرأ طول الليل سورة المقاومة..
يا ركوة القهوة فوق الفجم، يا أيام عاشوراء، يا شراب ماء الزهر فى صيدا، يا مآذن
الله التى تدعو إلى المقاومة..

يا سهرات الزجل الشعبي، يا لعلعة الرصاص فى الأعراس
يا زغردة النساء، يا جرائد الحائط، يا فصائل النمل التى تهرب للسلاح للمقاومة..
سميتك الجنوب

يا أيها الولي والمهدي والإمام
يا من يصلى الفجر فى حقل من الألفام،
لاتنتظر من عرب اليوم سوى الكلام..

لا تنتظر منهم سوى رسائل الغرام
لا تلتفت إلى الوراء يا سيدنا الإمام
فليس في الوراء غير الجهل والظلام
وليس في الوراء غير الطين والسخام
وليس في الوراء إلا مدن الطروح والأقزام
حيث الغنى يأكل الفقير
حيث الكبير يأكل الصغير
حيث النظام يأكل النظام...!

نهدان

للمرأة التي أحبها نهدان عجيبان. واحد من بلاد النبلز وواحد من بلاد الحنطة. واحد مجنون كرامير
وواحد مغرور كالمتنبى، واحد من شمال أوروبا وواحد من صعيد مصر..
وبينهما .. دارت كل الحروب الصليبية..

موسيقى

أمطار أوروبا تعزف سوناتات بتهوفن، وأمطار الوطن تعزف جراحات سيد درويش، وأنا بدون تردد
مع هذا الإسكندراني الذي يضيء في حنجرته قمر الحزن وماذن سيدنا الحسين!

سبتمبر

مشاهد الحريف تستفزني، شحوك الجميل يستفزني، والشفة المشقوقة الزرقاء تستفزني، والحلق
الفضي في الأذنين يستفزني، وكنتزة الكشمير.. والمظلة الصفراء والخضراء.. تستفزني، جريدة
الصباح مثل امرأة كثيرة الكلام تستفزني، رائحة القهوة فوق الورق البائس تستفزني، فما الذي
أفعله؟ بين اشتعال البرق في أصابعي..
وبين أقوال المسيح المنتظر..

المتنبى وأم كلثوم

على قائمة التطبيع!

وصل قطار التطبيع الثقافي إلى مقاهينا.. وصالوناتنا.. وغرف نومنا المكيفة الهواء، ونزل منه

أشخاص غامضون. يحملون معهم جرائد تقول: إن شاعر العرب الأكبر أبا الطيب المتنبي صار وزيرا للثقافة في حزب العمل! وأن مطربة العرب الأولى السيدة أم كلثوم سوف تغنى قصيدة جديدة لشاعر إسرائيلي. وهكذا يستقيل الشعر العربى من كبريائه.. وتنسى عصافيرنا غناء المقامات والتواشيح.

ها زمن التطبيع يا سيدتى، يجم علينا بكل سماسرته وشيكاته ومافياته ليجردنا من آخر ورقة توت نستتر بها أجسادنا.. وآخر قصيدة ندافع بها عن أنفسنا. هذا زمن (التركيخ) ياسيدتى ، يدخل علينا مرة بشكل فيلسوف، ومرة بشكل كاهن، ومرة بشكل جنرال، ومرة بشكل قومسيونجى، إلى أن يصبح الوطن العربى مركزا للصرافة وبيتا للدعارة..

هذا زمن التطبيع. تطبيع فى الصباح. وتطبيع فى المساء. وتطبيع فى الشارع وتطبيع فى المقهى.. حتى صرنا (طبعة ثانية) صادرة باللغة العبرية من كتاب الأغاني..

إلى مستريحة!

أنت امرأة مستريحة.. مستريحة ككل المقاعد التى لا طموح لها.. وككل الجرائد المصروكة فى الحدايق العامة..

الحب لديك.. حصان، لا يتقدم ولا يتقهقر.. ساعى يريد يجىء أو لا يجىء. أيامك كلها مرسومة فى خطوط فناجين القهوة وورق اللعب وودع المنجمات.

مستريحة أنت كأرجل الطاولة.. نهدك الأيمن لا يعرف شيئا عن نهدك الأيسر، وشفتك العليا لا تدرى بشفتك السفلى.

أردت أن أنقل الثورة إلى مرتفعات نهديك.. ففشلت.

أردت أن أعلمك الغضب والكفر والحرية.. ففشلت.

الغضب لا يعرفه إلا الغاضبون، والكفر لا يعرفه إلا الكافرون، والحرية سيف لا يقطع إلا فى يد الأحرار، أما أنت فمستريحة إلى درجة الفجيعة. تراهنين على الخيول الراكضة ولا تمتطينها. وتلعبن بالرجال ولا تحترمين قواعد اللعبة..

أنت لا تعرفين قشعريرة المغامرة والصدام مع المجهول واللامنتظر.

أنت تنتظرين المنتظر كما ينتظر الكتاب من يقرؤه، والمقعد من يجلس عليه، والإصبع خاتم الخطبة..

تنتظرين رجلا يقشر لك اللوز والفسق ويعطيك مفاتيح مدينة لم تحاربى من أجلها.. ولا تستحقين شرف الدخول إليها...

مصر

يتوافر الشعراء العرب فى أزقة حى سيدنا الحسين أولاداً يبحثون عن طفولتهم وعن أحلامهم القديمة وعن ألعابهم القديمة وقواميسهم القديمة، بعدما تسكعوا طويلاً على أرصفة مدن الملح التى تسلخ جلد الأطفال وتقتال أحلامهم، يقفون مبهورين أمام القمر المصري، فيحسبه بعضهم فطيرة غسل ويحسبه بعضهم فطيرة حرية، والإجابة الثانية هى الأصدق والله أعلم.

تناديننا السيدة زينب: "يا أولادى"، فتتساقط دموعنا وقصائدنا على غطاء، رأسها الأبيض أزهار ياسمين، نطالبها بحقنا فى أمومتها وتعويضنا عن آلاف الأكواب من الحليب السكرى الذى فطمونا عنه فى السبعينيات.. فتتناوبتنا الأمراض بدءاً من نقص الكالسيوم إلى نقص المناعة إلى شلل الأطفال إلى شلل الشعور القومى.

نتكى على صوت سيد درويش المكتظ بنار التحولات ونار النبوءات، ونذير الثورات الآتية لنعلن استمرار النشيد وحتمية انتصار الأغنية البيضاء، رغم هذا الكورس السياسى الرديء الذى يحتل المسرح بقوة السلاح..

لماذا يسقط متعب بن تعبان

فى امتحان حقوق الإنسان؟

مهاجرون نحن من مرافئ التعب، لا أحد يريدنا.. من بحر بيروت إلى بحر العرب. لا الفاظمبون.. ولا القرامطة.. ولا الماليك ولا البرامكة.. ولا الشياطين ولا الملائكة.. لا أحد يريدنا

فى المدن التى تقايض البترول بالنساء، والديار بالدولار، والتراث بالسجاد، والتاريخ بالقروش، والإنسان بالذهب وشعبها يأكل من نشارة الخشب.. لا أحد يريدنا

فى مدن المقاولين، والمضاربين، والمستوردين، والمصدرين، والملمعين جزمة السلطة، والمثقفين حسب المنهج الرسمى، والمستأجرين كى يقولوا الشعر، والمقشرين للوز والتفاح للملوك، والمقدمين للأمير عندما يأوى إلى فراشه قائمة بأجمل النساء، والمهرجين، والمخنثين، والموظفين فى بلاط الجنس والمخوضين فى دماننا حتى الركب. لا أحد يقرؤنا

فى مدن الملح التى تذبذب فى العام ملايين الكتب لا أحد يقرؤنا.. فى مدن صارت بها مباحث الدولة عراب الأدب..

أبو جهل يشتري "فليت ستريت"

أيا طويل العمر:
يا من تشتري النساء بالأرطال
وتشتري الأقلام بالأرطال
لسنا نريد أى شيء منك
فانكح جواريك كما تريد
وأذبح رعائيك كما تريد
وحاصر الأمة بالنار وبالحديد
لا أحد يريد منك ملكك السعيد
لا أحد يريد أن يسرق منك جبة الخلافة
فاشرب نبيذ النفط عن أخره
واترك لنا الثقافة..

من الأوراق السرية لعاشق قرمطى

* حصانة

الفضيحة فى المجتمع العربى هى إعلان.. يعلق على جسد المرأة فقط، أما الرجل فجسده محصن تاريخيا كالزجاج الذى لا يخترقه الرصاص..

* تشاؤف

يتباهى نهد المرأة على سائر أعضائها كما تتباهى الدول العظمى على دول العالم الثالث!

* التفاحة

الفرق بين تفاحة نيوتن وبين نهديك أن التفاحة تسقط إلى الأسفل ونهديك يسقطان إلى الأعلى!:

* الملجأ

فى بعض الأحيان تلوح لى سرتك على خريطة منفاى ملجأ صغيراً.. يحمينى من أسنان البرد..
وجنون العاصفة!

* العطر الأحمر

عندما تغيرين ثيابك الداخلية ينبعث من مسامات جلدك عطر أحمر.. يحرق كل أثاث الغرفة...

متى يعلنون وفاة العرب؟

أحاول - مذ كنت طفلاً - قراءة أى كتاب
تحدث عن أنبياء العرب
وعن حكماء العرب.. وعن شعراء العرب..
فلم أر إلا قصائد تلحس رجل الخليفة
من أجل حفنة رز، وخمسين درهم
فيا للعجب!
ولم أر إلا قبائل ليست تفرق ما بين لحم النساء وبين الرطب..
فيا للعجب..
ولم أر إلا جرائد تخلع أثوابها الداخلية..
لأى رئيس من الغيب يأتى
وأى عقيد على جثة الشعب يمشى
وأى مراب يكلم فى راحتبه الذهب
فيا للعجب!

* * *

أنا منذ خمسين عاماً
أحاول رسم بلاد
تسمى - مجازاً - بلاد العرب.
رسمت بلون الشرايين حيناً..
وحيناً رسمت بلون الغضب..
وحين انتهى الرسم، سألت نفسى
إذا أعلنوا ذات يوم وفاة العرب..
ففى أى مقبرة يدفنون؟

ومن سوف يبكى عليهم؟
وليس لديهم بنات
وليس لديهم بنون
وليس هنالك حزن..
وليس هنالك من يحزنون...

* * *

أحاول منذ بدأت كتابة شعري
قياس المسافة بيني وبين جدودي العرب
وأيت جيوشا.. ولا من جيوش..
وأيت فتوحا.. ولا من فتوح..
وتابعت كل الحروب على شاشة التلفزه
وجرحى على شاشة التلفزه
ونصر من الله يأتى إلينا..
على شاشة التلفزه..

* * *

أيا وطنى: جعلوك مسلسل رعب
نتابع أحداثه فى المساء.
فكيف نراك إذا قطعوا الكهرباء؟

* * *

أنا بعد خمسين عاما
أحاول تسجيل ما قد رأيت
رأيت شعوبا تظن بأن رجال المباحث
أمر من الله.. مثل الصداق.. ومثل الزكام..
ومثل الجزام ومثل المجرم
رأيت العروبة معروضة فى مزاد الأثاث القديم
ولكننى... ما رأيت العرب!

إضاءات

* قبل حرب الخليج نلبس ثوباً وحدوياً مرقعاً، بعد
حرب الخليج رجعنا عراة كما خلقنا الله!
* كلما حاولت أن أروض من ثدى العروية، اجتمع حكماء العرب وقرروا فطامى
* لا فضل لعربى على عربى إلا بالبلوى.. فمساحة زنااتنا واحدة..
وموسيقى جنائزنا واحدة.. وتفاصيل موتنا واحدة..
* الجسد الأنثوى لغة، وأكثر الرجال لم يقرأوا فى حياتهم كتاباً!
* تعبير الخليج الثائر.. والمحيط الهادر.. تعبيران عجوزان مانا بالسكنة القلبية.. كلما أردت أن
استريح على سجادة العروية سحبوها من تحتى..
* كلما دخلت إلى مكتبة لاشرى كتاب: (المفاتيح السحرية للفتوح العربية) وجدته مزوراً..
* المنفى فى كحل عينيك السوداوين، هو التعويض العادل لتأسيس وطن بديل!
* الرجل العربى يبيض الطعام بسرعة، ويمضغ النساء بسرعة، لذلك هو مصاب بقرحتين..
* إن الشاعر الذى يعيش تحت جبة السلطة، هو شاعر مختون ختاناً فرعونياً!
* الرجل نظام استعماري قديم. ولكن ولكن بعض النساء يتعاملن مع جيش الاحتلال ويستقبلنه
عندما يدخل المدينة بالورد والزغاريد.. ويطلقن فوق موكبه الحمام الأبيض!!

قراءة ثانية فى سورة القلم

حين قرأت «سورة القلم»
للمرة الأولى
تفأملت بها.. كزهرة بغبابة
أسعدنى بأن يكون الله فى فردوسه
يهتم بالكتاب والكتابة.
وبعد أن تناقصت أصابعى
وصودرت حنجرتى
وصودرت مدامعى
أشعر بالإحباط والكآبة.
أشعر أنى أزور الحنطة فى البحر
وأنى أجمع الأزهار من خرابه
وأن من يطاردون الشعر بالبنادق

ويرفعون الكاتب على أعمدة المشانق
ليسوا سوى عصابة

.. ..

.. وبعد خمسين سنة
قضيتها فى ورشة الخطوط والألوان
أزرق قمح الحب حتى يأكل الإنسان
وافتح الأجنان كى تلتجى الأسماك والطيور والغزلان
وإن عشقت امرأة جميلة.. أهديتها نيسان..

.. ..

بعد خمسين سنة
ركبت فيها سفن الدموع والأحزان
أخبرنى معلم قديم
- يخاف من ذكر اسمه -
أن الذى يخرج من جامعة المباحث
لا يحفظ القرآن
ولا يعى ما قاله تعالى
فى «سورة القلم»

إعلان

أحبيبتى:
إنى لأعلن أن مافى الأرض من عنب وتين
حق لكل المعدمين
وبأن كل الشعر.. كل النثر
كل الكحل فى العينين
كل اللؤلؤ المخبوء فى التهدين
كل العشب.. كل الياسين
حق لكل الحالمين
ولسوف أعلن أن شمس الله
تشبه فى استدارتها رغيف الجائعين
ولسوف أعلن دوغما حرج
بأن الشعر أقوى من جميع الحاكمين..

ماذا فعل العرب بالشعر؟

هذا زمن اللغة الكاكية، والملابس المرقطة.. فالوردة فيه تنمو على ماسورة البندقية، والقصائد تتناول حبوب منع الحمل..

والنساء يفضلن النوم مع ثلاثة فجوم فوق كتف عقيد.. على النوم مع صعاليك الشعر من أمثال "تأبط شراً" و"عروة بين الورد"، صارت أفخاذ النساء لدينا تحمل رتبا عسكرية..

العرب لا يؤمنون بتعدد الأحزاب وإنما بتعدد الزوجات، ويعينون شرطيا لحراسة كل نهد، يفكر في الهروب من زنزانته.. وكل وردة تحاول التعبير عن أنوثتها..

ماذا فعل العرب بشعرائهم الرائعين الذين اخترعوا تاريخ السنبلة وأبجدية المطر؟

ألقوا القيص عليهم.. ووضعوهم في شاحنة عسكرية، ورموهم في قبو للمخابرات العامة حيث استنطقوهم وغسلوا دماغهم.. وأحرقوا أصابعهم بأعقاب السجائر، وفرضوا عليهم - وأسلاك الكهرباء - في مؤخرتهم - أن يكتبوا قصيدة جماعية تتفزل بمواهب الحاكم بأمر الله.. وقدراته الجنسية..!



عازف العود العراقي العالمي نصير شمه

"حلم هريم" رسالة

حاوره: فوزي سليمان

استلهم الحضارة القديمة وهموم وطني.. والشعر.

"العامرية" تغل صرخة الأطفال الأبرياء إلى العالم .

وقف الجمهور الصغير المحتشد في المسرح الصغير للأوبرا مساء الخميس الماضي يصفق للفنان العراقي نصير شمه بعد أن أمتعته وأثار أشجانه وهو يعزف على العود «إشراقه أمل» و «قصة حب شرقية»، و«حب العصافير» و«يد تغني» و«عيون» و «صلب الحلاج» خاتما حفلة بمقطوعته الباقية المؤثرة «العامرية».. ما زالت أصدؤها في أعماق نفسي حينما استمعت إليها للمرة الأولى منذ خمس سنوات في مسرح البلدية بتونس، وكيف لم يتمالك البعض دموعه ونصير شمه يجسد لنا مأساة الأطفال الأبرياء الذين احتموا من قنابل القذائف الأمريكية داخل ملجأ العامرية المحصن فإذا بالقنابل تضربهم من فتحات التهوية.. فتعلو أناتهم وصراخهم وتتناثر أشلاؤهم على الجدران.. وقد كان نصير شمه بنفسه في رفقه وقد الفنانين المصري في زيارته للملجأ ببغداد.

رغم أن أمسية المسرح الصغير بالأوبرا كانت رمضانة فقد كانت أغلبها

بتذاكر مدفوعة وامتلأت القاعة عن آخرها، وكان نصير شمه يقدم بعض معزوفاته، قال عن «حب العصافير أنها قصة الذكر والأنثى، وضعها عام ١٩٨٦ «لازلت أخشاها لأنها تستلزم قدرة تصويرية وتكتيكية» - قدم لـ «عيون» بأنه لاحظ في ترده على العراق في السنوات الأخيرة مدى المعاناة والإرهاق وأثرهما على وجوه الناس، والحياة اليومية- ولكن الوطن الذي يراد أن يقضى عليه مازالت له إبداعاته.

في لقائي معه الصيف الماضي في تونس حيث يقوم بالتدريس في معهد الموسيقى العربية، كان عائداً توه من لندن حيث قدم حفلاً كبيراً خصص رבעه لإرسال أدوية لأطفال العراق سألته كيف كانت استجابة الجمهور الإنجليزي أجابني:

- إنني ذهبت لأوروبا وأنا معبأً بحضارة يرجع تاريخها إلى سبعة آلاف عام، وقد حاولت أن أقول للإنجليز أن هذه الحضارة التي هم ضدها الآن، للأسف أن الذي يدفع الثمن هو الشعب سلالة هذه الحضارة، كنت إذن ذاهباً وأنا مشحون بهذا الهم، ولهذا كان يمكن أن استشف مدى استجابة الجمهور- انجليز وآخرين- من خلال وقوفه حوالي عشر دقائق يصفق، وكان الحفل قد امتد لساعتين قدمت فيه القديم والجديد.

* فلنتوقف عند القديم.. كيف كان استيحاؤك له؟

- هذا نتيجة بحث في الحضارات القديمة من خلال الآثار الموجودة في بابل وما هو موجود منها في متحف اللوفر وفي متاحف برلين ولندن، فإنني في خلال سفراتي كنت أبحث عن رؤوس خيوط اتبعها حتى أحقق فكرة في ذهني. وبهذا توصلت إلى طريقه العزف بالأصابع الخمسة، مما كان قبل الجيتار وكانت هذه طريقة آشورية قديمة، وقد غيرت على ألواح قديمة من خلالها توصلت إلى طريقة عزف سميتها من آشور إلى أشبيلية، وهذه هي رحلة العود.

* هذا يذكرنا بابتكار العزف باليد اليسرى.. كيف فكرت فيه؟

- لقد تخلف عن الجرب في بلدي ناس كثيرون مقطوعو اليد وفكرت كيف أقدم العود لهؤلاء المعوقين، واستغرقني هذا فترة طويلة انتهيت منها بطريقة العزف باليد اليسرى وحدها.. وقد شاعت هذه الطريقة اليوم.

* هل تمكنت من خلال حفلاتك بالخارج أن توصل رسالة إلى الرأي العام العالمي؟

- إنني اعتقد أن من يعمل في مجال إبداعى يجب أن يقف مع بلده إذا مر بأزمة خطيرة. وأنا أذهب بين فترة وأخرى إلى العراق لكن أشحن بهموم الناس العاديين الذين يتحملون وحدهم نتائج الضغوط والقيود الثقيلة المفروضة عليه، ثم أعود لآترجمها إلى أعمال موسيقية أتوجه بها إلى العالم لأنه يجب أن يبقى صوت أهلى. وقد وضعت قطعة موسيقية سميتها «حلم مريم» هي رسالة لوم

إلى الأمم المتحدة التي تساند أمريكا، أمريكا التي رمت بكميات ضارة فى مياه نهر دجلة وشربها الناس والأطفال، وكان عندى تلميذة أعلمها العود اسمها مريم عمرها ثماني سنوات ضاعت ضحية هذا الماء الملوث، كان حلمها أن تصبح موسيقية، حولت ما حدث لها إلى عمل موسيقى. وعندما عزفت هذه المقطوعة فى أمريكا فى بوسطن اعتبرتتها الصحافة الأمريكية أهم من الرسائل الدبلوماسية العراقية إلى الأمم المتحدة، وقد صادف عزفها المرة الأولى الذكرى الخمسين لتأسيس الأمم المتحدة، وقد بثتها الإذاعة إلى كل أمريكا.

*** كيف كان شعورك فى أمريكا.. بين الأمريكين؟**

- قلت للأمريكيين من خلال الإذاعة والتلفزيون جئت لأقدم لهم وجها آخر مختلفا عن الوجه الذى شوّه الإعلام الأمريكى، جئت لهم بالحضارة التى لا يمكن لأحد أن يشوهها والتى يعترف بها العالم كله، لقد خاطبت الشعب الأمريكى فى عقرداره باللغة التى أريدها.

*** كيف جمعت فى معزوفة واحدة بين الشاعر القديم المتنبى والشاعر الحديث السياب؟**

- فى رأيي - واعتقد أن الجميع يتفقون معى - أن المتنبى هو أعظم شاعر فى الشعر العمودى الكلاسيكى، وأن السياب أحسن مشرّع ناضج للشعر الحديث. كل واحد يتكلم بمفرداته الخاصة بلغة رصينة، وقد حاولت أن أقيم بينهما حوارا رغم تناقضهما فأنا أحبهما كليهما وأحب الشعر بوجه عام.

*** حديث الشعر يسوقنا إلى مشاركتك فى تكريم الشاعر الفلسطينى الكبير محمود درويش.**

- عندما قرأت مجموعة محمود درويش.. لماذا تركت الحصان وحيدا أحسست أنى اقرأ لمحمود درويش مختلف وجديد وقوى باللغة. وقد حولت خمسة من قصائده إلى قطع موسيقية. ولما جاء إلى تونس لتكريمه.. كان هو يبدأ بإيقاف قصيدة ويسكت لأقدم أنا قطعتى الموسيقية، وأعيد نفس العرض فى برلين فى حفل كبير قدمه الدكتور عادل قرشولى.

*** كوسيقار عربى.. كيف كان دروك الموسيقى فى المسرح العربى؟**

- ثم تعاون مع المخرج التونسى المنتصف السويسى فى مسرحية «البلاد طلبت أهلها».. كان هذا عام ١٩٨٨ أن تقدم الموسيقى بتأطير الحدث لا مجرد خلفية.. كما تعاونت مع مخرجين مسرحيين فى العراق قاسم محمد وسامى عبد الحميد وعزيز ضيون من خلال أوركسترا كاملة وليس العود وحده.

*** وفى مجال السينما؟**

- أربعة أفلام أمريكى عن حرب الخليج، ولقد كانت قطعة العامرية عاملا فى أن يفكروا فى أن تصوير فيلما، ولقد تحولت نفس هذه القطعة حتى الآن بقدر علمى إلى خمسة وعشرين عملا ما بين مسرح وباليه وفيلم وثائقى وروائى

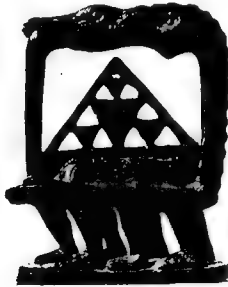
ولوحات تشكيلية.

* الفيلم الأمريكى الأخير الذى عاونت فيه.. أرجو أن تحدثنا عنه..

- اسمه.. «تيريزا والأغانى المجنونة»، وموضوعه عن مواطنة عربية فى أمريكا وكيف واجهت الحرب التى قامت فى بلادها وكيف عاملها الناس معاملة سيئة كعربية رغم أنها تعيش بينهم منذ خمسة وثلاثين سنة فالفيلم يتناول برؤية نقدية موقف الشعب الأمريكى.. وخلاف هذا هناك أكثر من عشرين فيلما وثائقيا أعددت لها الموسيقى إنتاج كندى وأروبي.

* مازالت معزوفة "العامة" تهز أعماقنا رغم مرور السنوات.. يقول نصير شمس فى أسى:

- لقد كنت وقت عدوان القاصقات الأمريكية جنديا.. وكنت شاهدا بنفسى على هذا الحادث المأساوى، شاركت فى استخراج الأطفال الأبرياء المتفحمة من الملجأ... مازالت فى نفسى رائحة دماء الأطفال، ومشاهد أشلائهم وملابسهم.. ولقد وضعت هذه المقطوعة فى الذكرى الأولى للحادث.. ومازلت أصر على عزفها حتى اليوم فى كل مكان أذهب إليه فى العالم.





رمزيات المقاهى والأب

فى ديوان « الشتاء القادم »
لإبراهيم داود

شاكراً عبد الحميد

الشتاء القادم لـ «إبراهيم داود» ديوان جديد يضاف إلى تراث الشعرية المصرية الجديدة. شعرية تتخلل شيئاً قشياً عن المجاز فى صبرته التقليدية المهومة المبتعدة بدرجة ما عن الواقع وتوغل - هذه المجازية الجديدة - فى الواقعى واليومي والحياتى و النثرى، تستكشف ما به من تناقضات وإمكانات وتوترات وشعرية خاصة ورمزية خاصة نتحدث عنها:

نتحدث فى قراءتنا الديوان عن:

١ - المكان ودلالاته ورمزيته. ٢ - دلالات الحركة فى المكان ورمزياتها.

٣ - رمزية الشتاء. ٤ - رمزية المقهى.

٥ - رمزية الأب. ٦ - قصائد الشخصيات.

٧ - ملاحظات.

الثبات والتغير، الحركة والسكون، الماضى والحاضر، والماضى، الزمان والمكان، الذات والآخر، الشوق للتعبير واليقين بقدم الثبات، كلها وغيرها محاور أساسية فى ديوان الشتاء القادم للشاعر إبراهيم داود.

هناك أماكن ثابتة، وأزمنة متغيرة، وأماكن متغيرة، وأزمنة ثابتة، وهناك حركة فى الزمان والمكان وعلاقات خاصة بين الإنسان وبين زمانه الخاص ومكانه الخاص.

مكان ثابت وزمان متغير

فى قصيدة «بيت الطلبة» رصد للأشياء التى تغيرت، و الشوارع التى ازدهمت، والبشر الذين أرقهم سرور الزمان، والدافعيات التى انخفضت، والأحلام التى خابت، لكن هذا المكان «بيت الطلبة»، ظل كما هو، ظل «تماما كما تركته»، بينما قامت حوله «ثلاث عمارات جديدة»، المداخل لم تتغير، الجدران لم تتغير، البناء المعماري للمبنى لم يتغير، الأعمار لم تتغير، فما الذى تغير؟ «الوقت» فقط - زاد قليلا بين محطة القطار وبينه». هذا الزمان الذى زاد هو زمان سيكولوجى خاص، أكثر من كونه زمانا كرونولوجيا يقاس بالدقائق والساعات، الزمان الكرونولوجى لا يزيد ولا ينقص إذا قيس فى فترة خاصة محدودة (بين محطة القطار وبين بيت الطلبة مثلا)، الذى يتعرض للتغير وتطراً عليه التغيرات والتحويلات والتبدلات هو الزمان السيكولوجى، الزمان الداخلى، زمان الذات والكائن، وهذا الزمان يزيد نتيجة التغيرات المختلفة التى تطرأ على الوعى والحركة والإدراك والوجدان والجسد، خلال تلك العلاقة الخاصة التى تنشأ بين الإنسان من ناحية وبين زمانه السيكولوجى الخاص، والزمان الكرونولوجى للمكان من ناحية أخرى، المكان ثابت بينما الزمان متغير، المكان الثابت موجود أيضا فى الذاكرة والوجدان بالإضافة إلى وجوده الخاص المحدد فى الفراغ الطوبولوجى (*).

«المطعم الشرقى» هو أيضا مكان ثابت يحيط به ويحتضنه زمان متغير: وهو «المطعم الشرقى» يشبه بيت الطلبة فى كونهما أيقونات خاصة فى الذاكرة، أيقونات وصور تهيئ حلمية لا تكف أبدا عن الوميض وعن الحضور الخاص الحميم فى أفق ذاكرة الشاعر:

كانت كنت هنا مساء أمس.

وكان الصور الذى التقط لى سبع لقطات هناك

الأصدقاء الذين ابيض شعرهم واهترأ الألبوم بهم

وكانهم - جميعا - يحتفلون بالمناسبة ذاتها.

«كان» هنا ليست كما هى موجودة فى البلاغة العربية أداة تشبيه. «كان» هنا أداة القياس، أداة يقين ولا يقين، احتمال لا احتمال، حدوث ولا حدوث، وهم حقيقة، دخال وإنفصال، حاضر وماض، ثبات وتغير، هنا تغير ولا تغير، حركة وثبات، والتغير هنا معبر عنه من خلال «بياض» فى شعر الأصدقاء، واهتزاز ألبوم الصور (حركة التغير فى الزمان) لكنهم يظنون على تزيين ثابتين، ويظل وجودهم الحميم الخاص الماضى مستمرا وقائما فى الوعى والذاكرة «كانهم جميعا يحتفلون بالمناسبة نفسها».

يظل هذا الوجود الخاص الحميم ثابتا، بينما الزمان يتغير ويتبدل ويمضى، ويجعل الشعر أبيض، والصور مهترئة اهتزاز الصور فى الألبوم، يقابله ثبات حال الأصدقاء فى وجدان الشاعر، وثبات جلوسهم واجتماعهم واحتفالهم وثبات محبته لهم، زمن يمضى ويتبدل ومحب «تظل قائمة ودائمة». الماضى مازال يحيا فى الحاضر، وصور الماضى وأيقوناته مازالت تعيش فى راهن الذاكرة والوجدان، هناك حضور للدائم فى المؤقت، وللنسيى فى المطلق، وللعاير فى المقيم.

المكان دائم ومطلق ومقيم، بينما الزمان مؤقت ونسبي وعابر وطيار وسريع الانتقضاء. المكان الذي يهتم به إبراهيم داود في هذا الديوان ليس أيضاً المكان الطوبولوجي المرتبط بخصائص التقارب والتباعد والاستمرارية والإغلاق أو الاحتمال الخاصة بالأشياء. ولا هو المكان التقليدي (المرتبط بالزوايا والتوازي والمسافات الدقيقة) ولا هو المكان الإسقاطي المتعلق بالمنظور الخطي التقليدي.

المكان هنا هو المكان السيكلوجي، المكان الموجود في الداخل مكان موجود في الداخل أكثر من وجوده في الخارج، ومن ثم يكاد يقترب في خصائصه من مجال المنظور المعكوس، حيث تكون الأشياء البعيدة قريبة بينما تكون الأشياء القريبة بعيدة. الزمان قريب لكنه بعيد (ليس هو أساس الشعور والتفكير)، بينما المكان بعيد لكنه قريب أيضاً (هو مركز ويؤثر الشعور والتفكير والوجدان). في «الحواط» إنسان ما أصيب بسبب ما، ويحيى «أصدقاؤه ويرحلون بينما هو يغلغ في شباكه ويجلس وحيداً وينتظرهم، ويتناقص حضور الأصدقاء تدريجياً ويزداد حضور غيابهم لكنه: «وعندما نتج الشباك - مصادفة - بعد ثلاث سنوات وجدهم جميعاً خلف الشيش ينتظرون».

الزمان يتغير الأيام تقضى وتترى متوالية (ثلاث سنوات) لكن التعلق بالمكان، والتعلق بالإنسان في المكان لا ينقص ولا ينتهي، الصداقة قيمة جميلة موجودة في الوجدان كشئ خالد وجميل وحميم وموجود ومأمول في الوقت نفسه، الثبات مرتبط بالمكان ومرتبطة أيضاً بالناس في المكان، ومرتبطة كذلك بعلاقات الناس في المكان، ويمشاعر الصداقة والمودة والإنسانية والدفء التي يخلطها أناس حميميون على بعضهم البعض في علاقتهم بالمكان، المودة التي كانت قائمة في الماضي، وما زالت قائمة ويمكن أن تعود مرة أخرى، لو فتحنا أمامها «الشبابيك» ولم نغلقها على أنفسها، ولم نتعزل داخل ذاتنا ونكتفي على مشاعرنا وأحزاننا وإدراكاتنا المحدودة التي لا تكتمل إلا بذلك الآخر الصديق. الثبات المرتبط بالمكان في الديوان موجود في علاقة الشاعر بالآخرين وفي علاقته بذاته أيضاً.

في «شعاع الإسكندرية» هناك حضور للثبات على مستوى التصور والاعتقاد والتفكير والتوقع، التفكير والتوقع لحدوث أشياء حتى في حال عدم حدوثها الإدراكي المحدد، فالنادل الذي في المقهى يسأل الشاعر الجالس في المقهى عن مكان سكنه في محاولة غير مباشرة منه لتنبئيه أن الوقت قد حان لإغلاق المقهى، وينصرف الشاعر ويهطل المطر، ويظل شخص ما في المقهى ينظفه وتهطل أمطار أخرى، وتتغير ألوان المباني، وينظر الشاعر للبنانيات ويحلم بالأسرة والدفء، ويعبر الشارع في اتجاه البحر ويفكر في النادل المعجوز ويعتقد بثقة أنه «ما زال خلف ضباب الزجاج يتابعني ويتذكر شيئاً ما».

الشاعر مهوم بالآخر، وفي همه هذا لا يتوقف عن التفكير بأن الآخر مهوم به، في «الصيد» ينجح أصدقاؤه في صيد الأسماك ويعودون لأمهاتهم «بسلال ممتلئة، أما هو فيظل بمفرده مع سنارته أعواماً»، و«تظل أمه تذهب إليه وتطعمه بنفسها». وتظل ذاكرته خضبة حية متجددة متعلقة بمكان ما بجوار الماء كان يوجد به في الماضي «الطعم الحلو» الذي عبقته التراب والذي هو سعى أجداده، اكتشافهم وتراثهم، وتظل الذاكرة متعلقة بالماضي، ويظل الحنين دائماً للأشياء البسيطة المرتبطة

بسعادة الأوبن والجلوس بالقرب من الفرش «مبتهجا مع ربح الشواء».

حاضر خاوم معدوم الصيد، وماض زاهر بالأحلام والذنب والصيد والشواء فى «مكان عام» يلعب الفعل «يلعب» نفس الدور الذى تلعبه الأداة «كأن»، وكلاهما يعبر عن حالة الإيقين والالتباس التى وقع الشاعر فى برائتها بشكل أو بآخر.

«تبدو الإضاءة أعلى قليل، ويبدو أنتى جئت متأخرا/ كلهم فى أماكنهم/ وربما يواصلون ما إتفقوا عليه منذ أمس/ حيث كنت غائبا كعادتى وفاتتى كل شىء». هنا نجد ثبات المشهد وثبات الوعى بالمشهد والحضور الدائم للآخرين و الثبات الخاص للمكان والدوام الخاص للغياب والشرد والنسيان واللايقين «حيث كنت غائبا كعادتى وفاتتى كل شىء».

فى الديوان هناك ثبات وتكرارية فى العادات «قصيدة: «ثقل» مثلاً. وثبات وتكرار فى الاعتقادات «موعِد عمل» مثلاً، وهى علاقات خاصة بأشياء غير ثابتة (ثبات الاعتقاد بالمطاردة واللاحقة عند المستوى الإدراكى الداخلى، رغم عدم وجودها الفعلى عند المستوى الإدراكى الخارجى، وثبات العلاقات حيث يتم رصد ما يمكن أن يحدث عندما يتم اللقاء بصديق ما مصادفة هذه الليلة أو غيرها (كما فى قصيدة «الدائرة»):

«سنلتقى صدفة الليلة أيضا

فى مكان ما

فى تلك الدائرة

لن أقول لك: تميت

ستعرف عندما أضحك

ونمشى إلى البيت معا

ونسخن الطعام

ونرميه

ستدخل الغرفة الأخرى

لن أنام الآن

سأظل هنا

أصفح الجرائد

وأفتح الشباك

سأوقظك قبل أن أنام

وأنتى أن تستيقظ عندما أوقظك

ولا تترك الباب مفتوحا كما تفعل كل يوم».

هنا تكرارية وثبات فى العلاقات والتفاعلات الإنسانية، وتكرار حرف السين فى قصيدة «الدائرة» يوحى بشىء يوشك على الحدوث، لكنه معروف سلفا ومتوقع سابقا ومدرك على نحو ثابت ويقينى مقدما، فالتفاعل اللقاء مصادفة والحديث غير المباشر عن التعب من خلال الضحك والذهاب للبيت وتسخين الطعام ثم رميه. ثم الدخول إلى الغرفة والسهر والنوم وقراءة الصحف وفتح الشباك

والإيقاظ وترك الباب مفتوحا... إلخ، هي أحداث تحدث كل يوم، والشاعر يتوقعها في أفق خاص مغلق وثابت ودائري ومتكرر. قصيدة «سيناريو» فيها أيضا هذا التكرار اليومي لمشاهدة فعلية في الحياة أو المشاهد في عرض مسرحي، الحياة في المسرح والمسرح في الحياة كلاهما سيان، وتؤكد هذه التكرارية الثابتة أيضا في قصيدة «عطل» حيث نجد هذا المشهد الثابت المتكرر الموجود في حالة من الالتباس واللايقين:

وكان شيئا ما حدث
عندما أخرجت رأسي إلى الشارع
في الصباح التالي
كأنني في قطار توقف فجأة
وكان الجميع ذهب
والذين يرون أمامي لا أعرفهم ولكنهم
- نظراتهم -

يعرفون وجهي جيدا
كانهم كانوا هناك عندما توقف..

علينا أن نلاحظ التكرار الخاص للأداء «كان» في هذه القصيدة، وأن نلاحظ أيضا هذه الحالة من اللايقين، وهذا الوعي المختلط المضطرب المشوش الذي يظن صاحبه بأن شيئا ما جديدا ربما يكون قد حدث، هناك ثبات وتغير في نفس الوقت، فالشاعر الذي يخرج رأسه من الشباك في صباح يوم جديد يشعر كأنه في قطار توقف فجأة في مكان جديد، ويشعر بأن الذين يرون أمامه أناس جدد لا يعرفهم، ولم يره من قبل، لكنهم يعرفونه جيدا «كانهم كانوا هناك عندما توقف» هم يعرفونه وهو لا يعرفهم، هم يعرفونه (ثبات) وهو لا يعرفهم أو يتظاهر أو يتمنى أو يحلم بأنه لا يعرفهم (تغير) لكن المشهد ثابت والزوايا ضيقة «رغم هذا التغير الشبحي الذي يبدو أنه قد حدث» في الصباح التالي..

هذا الثبات وهذه التكرارية موجدان أيضا في قصائد عديدة من قصائد هذا الديوان، ومنها على سبيل المثال لا الحصر قصيدة «نوبة» حيث تتكرر أفعال الاستيقاظ والانتظار والتأخر و«مساء عادي يبدو أن عليه أن يترك السرير مهملًا ويذهب»، وقصيدة «أسف» حيث يكون وقت ذهاب الأصدقاء لبيت أحدهم متأخرا «لكننا في هذه المدينة الباردة لم يكن لنا غيره». وفي «قيلولة» تختفي الأرواق الخاصة والأشجار والأصدقاء والخطى الواسعة والبكاء وكل شيء ولا يبقى سوى الفراغ والعدم. كثيرا ما تتكرر أحداث المواعيد واللقاءات، والفراق والرحيل، والذهاب والعودة، والخروج والدخول، والفراغ والملل. في «اعتیاد» مثلا:

«كم مرة
وبقيلة أخرى
عند باب المصعد
نتفق على موعد

غالبا ما يخيب.

الحبيبات والحسرات قائمة ودائمة ومتكررة فى هذا الديوان، وهناك تذكر دائم لحبيبات مضين وتغيرت بهن السبل والأيام، ولكن ذاكرة الشاعر تظل محتفظة بهن ثابتات وتظل بداخله دائما تساؤلات محرجة عن سر اختفائهن وأسباب ذهابهن، والثبات الذى يرصده الشاعر فى الديوان ليس ثبات المكان فقط كما قلنا، لكنه أيضا ثبات السلوك وثبات العادات والطقوس والمعتقدات والعلاقات وقيمات الأفعال الصغيرة أيضا، ففى «نقاهة» نجد ذلك الإنسان الذى لا يكف عن الشكوى والألم والتعاطف والحزن ولا يعرف حدود الفرح حتى فى حالة شفاء الأصدقاء من أمراضهم (التأثر والشكوى ثابتة لديه) رغم التغير الظاهرى الواقعى الذى يحدث للناس والأشياء.

هناك هذا البحث الدائم عن المكان والصديق والشارع والنساء والحب الواضح والأمن، وهناك هذا اليقين بثبات الأشياء وتكرارها الأبدى. فى «استقبال» هناك حالة من اللاتيقن والالتباس. هناك بيت لا يزوره أحد وهناك حديث من صديق كثيرين يزورونه، لكن الشاعر عندما ذهب إليه ذات مرة وجد الغبار يجلس على مقاعده (دلالة غياب الأصدقاء وحضور التبعاء وبرودة العلاقات).

دورة فى الزمان والمكان

حركة الشاعر فى المكان عبر الديوان حركة دائمة وملحوظة، وهى حركة تكاد تحدث فى دائرة مغلقة كما قلنا، محاورها الأساسية هى المقهى والشارع والبيت والأصدقاء. فى «الشجن» هناك حارة ضيقة يمر عليها الشاعر بشكل يومي، وهى تكاد تكون حارة مجازية يسميها حارة «الستينيات» وهو يصفها بكونها حارة عاش فيها رجال مهمومون بالوطن والعدل والكتابة، لكنها أيضا حارة ضيقة لم يرغب يوما فى زيارتها رغم مروره اليومي عليها، حارة ضيقة (ثابتة) ومرور يومي عليها (حركة) حركة المرور على الحارة هى حركة حلم الشاعر بأن تكون بمثابة حركة إلى الأيام الجديدة، وحلم بقاء مهمومين بأشياء أكثر أهمية، لكن بما الأشياء الأكثر أهمية من الوطن والعدل والكتابة؟

الحارة مكان ورمز وأيقونة والمشى خارج الحارة محاولة للبحث عن مكان آخر ورغز آخر وأيقونة أخرى، لكن مرة أخرى ما الأكثر أهمية من الوطن والعدل والكتابة؟ اختلف الطريق وتشابه الهدف، الهموم ثابتة والشجن ثابت بينما المتغير هو الحارة/ الطريق/ الأسلوب/ الرؤية. تتمثل الحركة فى المكان كذلك فى «قميص ملون قديم» حيث ينتقل الشاعر إلى مكان جديد يألفه ويعلق ثيابه على مسامير فى حوائطه ويجلس عاريا ويتسائل عن جدوى الملابس (القصاصان) الملونة فى أيام كالحة كهذه، ويتسهم ويفكر فى الخروج، ويتخيل كيف سيلتقى بأصدقائه ويتأمر معهم ضد العالم، ويتخيل جلوسه مع الحبيبية يحدتها. عن البط الذى يسبح فى الذاكرة، والقراشات التى تتحرك فى الماضى»، وتتداخل عوالم الهم بالحقيقة، والتهويم والإدراك، والسينما بما هو خارج السينما، كوارث يشاهدها الجمهور بداخلها ويخرج مبتسما وكأن الأمر لا يعنيه ومواعيد تضرب للحبيبية ولا تحدث، وحلم دائم بمواعيد قائمة فى المكان نفسه» (ثبات المكان) وربما بعد سنين (تغير المكان) حركة الشاعر هنا حركة متوهمة، حركة وهو مازال فى مكانه، لم يغادره. فى عزلته يحلم الشاعر بحركة فى المكان. هذا شاعر

حالم بالحركة فى المكان إذا استخدمنا مصطلحات باشلار، والحركة فى المكان قد تكون حركة فعلية بين المقهى والبار والبيت والأصدقاء والشارع، وقد تكون حركة متوهمة بين الداخل والخارج (توقع وحلم يقظة) الحاضر والماضى (ذاكرة) وبين الواقع والمتوهم، وبين أجنحة الحلم وطبقات الذاكرة. هناك حلم بتغيير الزمان والمكان فى الديوان، هناك ولادة للأحلام وتغيير فى المستقبل والبيوت ذات الشرفات والأطفال ورهبة من وجوه البشر المتطلعة للأطفال تراقبهم بشكل مخيف.

هناك حلم بشرفة وحيدة فى شارع طويل أو تذكر لها، وهناك حركة للشاعر فى الشارع «يركل الحصى ويفتش فى دفتر العمر عن بشر يطلون على البحر» هناك حلم بالغناء وقن للوجود، هناك حالة وجود خاصة، تحت شرفة بعيدة فى شارع آخر. الشرفة الوحيدة أيقونة خارجية فى مكان خاص (شارع وحيد) وهى أيقونة داخلية فى وجدان وذاكرة الشاعر الذى يتحرك فى المكان (يركل الحصى) ويفتش فى دفتر العمر (حركة الزمن التى يتجه سهمها نحو الماضى) وهناك أحلام وتذكر وبشر وغناء.

هناك حركة وعى بمحدودية الحركة فى «حياة جديدة» حيث المحدودية قائمة والثبات قائم للحركة الفعلية فى المكان «وبعد أن قطعت كل هذه المسافة استوقفونى وقالوا: الحافة بعد مترين ولن تتجاوزها» لكن الشاعر كان دائما قادرا على تجاوز هذه المسافات المحددة بالجلم والتذكر والصدقة وغيرها من أساليب المواجهة لثبات العالم وركوده ومحدوديته وضيق أفقه وفضائه الخائق.

حركة الشاعر فى المكان كثيرا ما تكون حركة إدراكية تأملية أكثر منها حركة استكشافية استطلاعية، فالشاعر عارف بحدود المكان، وعارف بإمكانيات المكان، وعارف بما سيجده فى المكان، وعارف بدلالات الأماكن المختلفة، لكنه لا يكف أبدا عن الحركة فى المكان. فى الميادين تكثر المقاهى، ومقاهى الميادين ذات خصائص إدراكية خاصة، إليها قد يتحرك الشاعر فى أوقات خاصة، ومنها يتحرك الشاعر فى أوقات خاصة أيضا، ومنها أيضا يتحرك عائدا فى آخر الليل إلى بيته. مقهى الميدان ليس مقهى حميما، مقهى الميدان مقهى محايد، بل قد يكون أحيانا مقهى معاديا أيضا.

رمزية المقهى

المقهى حاضر فى قصائد كثيرة من قصائد هذا الديوان، المقهى حاضر كمكان للقاء الحميم وحاضر كمكان للقاء المغترب المتشئ المتباعد المعاييد للإنسانى، المقهى حاضر كمكان مجمع، وحاضر كمكان مفرق أيضا، مقاهى فى الليل، ومقاهى فى النهار، ويرتبط المقهى بالحزن أحيانا كما فى قصيدة «امتلاك» ويرتبط أيضا بالفقد والموت والتغير والضياغ، وفى قصيدة «حنين» تصوير للمقهى الذى اكتشفه إبراهيم فهمى وأوصانى ألا يعرفه أحد» لكن هذا المقهى يتغير ويتغير نادله وتتغير جذرائه، ويموت إبراهيم فهمى وتتبدل أشياء - وتتحول أشياء، ويظل المقهى يسهر حتى الصباح، يتحول إلى شئ آخر، كان الشاعر يتمنى أن يظل المقهى على ثباته، على وجوده القديم، وأن يظل إبراهيم فهمى موجودا لا يموت، وأن تظل هذه السرية الخاصة وهذه الحميمية الخاصة، وهذا السحر الخاص

قاتما، لكنه الآن تغير، ومن ثم يتمنى الشاعر أن يعرفه الجميع، الصلات العاطفية التي كانت تربطه به تقطعت وانفطرت، لكنه يظل في ذاكرته ذلك المكان القديم، مكانا غير المكان في زمان غير الزمان.

في «ميادين سبتمبر» رصد أيضا لهذه المقاهي المعادية المحايدة، مقاهي الميادين خاصة في سبتمبر.

«الميادين مريكة

وأنا أخافها

الميادين التي أعرفها فقط

وكل مرة أقول: آخر مرة

وأنا خرج من مقاهيها

البهجوي عاملني دائما كعابر».

مقاهي الميادين مزدحمة دائما، مقاهي الميادين تسودها مشاعر الريبة والتشكك في كل من هو قادم، «محاول أن تكون دائما واثقا»، مقاهي الميادين مملوءة بأناس ينظرون في الفراغ «تراهم يبحثون عن أشياء غامضة.. ربما يبتلك النظرات التي لا تنتظر شيئا وربما بالقلق الساكن.. الذي يرفعه ارتطام ساق بساق أو طي جرائد المساء».

مقاهي الميادين مقاه طاردة متجاهلة محايدة يصعب أن تنشأ بداخلها أو معها أو من خلالها مشاعر دافئة، مقاهي الميادين تسلم دوما إلى الشارع، مقاهي الميادين الوجود فيها سرّيع عابر مؤقت غير حميم، مقاهي الميادين تؤدي دوما إلى ثبات الحركة والإيقاع، مقاهي الميادين لا يتوقع فيها قدوم صديق، مقاهي الميادين تسلم دوما إلى عربات العودة إلى البيت ليلا في الشتاء.

«نادرا ما التقى في الميادين الكثيرة بصديق قديم

وإذا حدث يفقد الميدان سلطته».

في الميادين يلتقي الأصدقاء القدامى مصادفة ويتواعدون على اللقاء في مقاهي الميادين، لكنهم دوما لا يلتقون، مقاهي الميادين ثابتة بحيادها رغم تغيرات الوقت ومرور الأزمنة، واللقاءات العابرة في الميادين رغم ما توحي به من تغير لقاءات ثابتة في جوهرها (عابرة وسريعة وعشوائية ومصادفة غير متكررة) الثبات موجود أيضا في المقاهي التي في غير الميادين، لكنه ثبات قد يحاط بهجائب ما من الدفء والإنسانية والتوقع والانتظار الحميم.

مقاهي الميادين ترتبط بالبرودة في المشاعر، مقاهي الميادين ترتبط بالوحدة والعزلة رغم الوجود وسط الناس والزحمة والمجموع، مقاهي الميادين ترتبط أيضا برمزية الشتاء.

رمزية الشتاء

يرتبط الشتاء بالمطر والبرد (في الخارج)، لكنه يرتبط أيضا بالدفء والحماية (في الداخل) يرتبط الشتاء أيضا بالماء، الذي هو كل احتمالات الوجود، والماء ينبوع وقبر، موت وحياء، وهو أيضا رمز

لغير التمايز غير الظاهر غير المتجلى على نحو يقينى، الماء موجود فى الديوان فى قصائد كثيرة بشكل مباشر أو غير مباشر، وهو موجود كذلك بشكل طقسى، وبشكل مرتبط بالماضى ومرتبطة بالحاضر والمستقبل كذلك.

الماء موجود فى طقوس هطول المطر فى الشتاء (قصيدة: «شتاء الإسكندرية» وقصيدة «ذات ليلة» مثلاً) وهو هطول يرتبط بالعزلة والوحدة وانعدام الشعور بالأمان. ففى ذات ليلة:

«لم تكن الأمطار

التي أخلت الشارع

هيئة

بعد أن قرر المالك

تنظيف البناية منا

حملنا الحقائق

والبطاطين

وخرجنا».

فالأمطار أخلت الشوارع من المارة، والمالك أخلى البناية منهم، والشاعر واقع مع أصدقائه هنا فى دائرة الضياع، انعدام الأمان. الماء موجود أيضاً فى طقوس شرب الشاي فى المقاهى، وهو أيضاً يرتبط بالحياد والابتعاد الذى يعبر عنه أيقونة «القهوجى» وصورته فى وجوده الخاص بجوار الباب وراء النصبية داخل المقهى محايداً غير مبال ولا مهم، وكذلك بأيقونة «النادل» الذى يعتقد الشاعر أنه مازال ينظر إليه بعد مغادرته المقهى جيداً بينما تهطل الأمطار (قصيدة «شتاء الإسكندرية») الماء موجود فى طقوس غسل الملابس على نحو متكرر ونشرها، وغسل الجسد أو الاغتسال فى الماء (بالماء) كما فى قصائد كثيرة من قصائد الديوان، الماء الموجود فى الديوان هو احتياج للماء أكثر منه ماء حقيقياً. هو حلم بالماء أكثر منه إدراكاً للماء. ففى قصيدة «الشتاء القادم» حلم بقطعة، حلم مستقبلى «سيكون الدفء مختلفاً فى الشتاء القادم»، أمنية بأن يكون الشتاء القادم أفضل من كل الشتات الماضية، تلك التى أفسدت المعاطف والأصدقاء، وحلم بتغيير المكان (الغرفة والشارع) والملابس (لبس قمصانا مشجرة) حلم بالبيت الصغير الجميل المضياف، لصديقات الماضى وللأحداث الدافئة، حلم بتقبيل الصديقة التى سيتعرف عليها فى الحريف مصادفة. وحلم بالجلوس أمام بيتها حين وداعها فى حالة ابتهاج وانتظار للمطر، حلم بتقبيل الحبيبة، حلم بالغناء القديم والمغنين القدامى، حلم بأغاني تشبه هطول المطر، حلم بأغاني للأنا والآخر والأمهات والوطن، حلم بعودة الرحمة التى غادرت البلاد «حين خربها الحريف» حلم بالتوازن والامتلاء والزمن والتحقيق والخير للجيران وكل البشر، حلم بالزواج والإنجاب والجلوس فى المساء إلى الأطفال «لتعليمهم الرسم والقسوة والغناء، وأحلام وأمنيات لهؤلاء الأطفال القادمين بأن يصبحوا أكثر سعادة بأبيهم الحالم هذا حين يتجاهل الماضى والكآبة والذاكرة «ويحبو معهم قبل أن يصبحوا رجالاً فى الشتاء القادم»، حلم بالنسيان، حلم بغياب ذاكرة الكتابة، حلم بالطفولة والحرية والانطلاق والتلقائية اللاتلافية، حلم يعبر عنه التكرار الواضح لحرف «السين» حرف المستقبل والإرجاء والتسويق، حلم ظل قائماً ضمن حدود الشتاء

الباردة، حلم الأبوة هنا مرتبط برمزية الأب وهي رمزية حاضرة على نحو كثيف فى هذا الديوان.

رمزية الأب

مع التكرار والثبات والبرودة والشتاء والحياد والعزلة والأرض غير الثابتة التى يقف الشاعر عليها رغم ثباتها الظاهرى يحن الشاعر إلى الماضى، يفتح روايات ذاكرته ويستكشف رمزية الأب، هو أب غائب بسبب الموت، لكنه موجود فى العالم والإدراك والوجدان والذاكرة. فى «السلطة» حضور خاص لهذا الأب بينما كان ابنه صغيراً فى المدرسة وشكوى من المدرسة جاء الأب كى يريحها مع المسئولين، والأب هنا له صورة خاصة، الأب هنا قوى وحنون، أب وأم فى الوقت نفسه، يرتبط الأب هنا بالحماية والأمن والثقة، لكنه أب كان موجوداً فى الماضى، وهو غير موجود الآن إلا عند مستوى الذاكرة، ومن ثم فإن الغياب الفعلى لتحقيق حاجات الأمن والحماية والثقة والقوة يؤدى إلى ظهور حاجة شديدة لأيقونته الخاصة ولكل ما يرتبط بها، من دلالات، وغياب هذه الدلالات الخاصة بالأب الآن يؤدى إلى الحضور القوى للشتاء بكل دلالاته وكل ما يرتبط به من عزلة ووحدة وبرودة وضياح.

ويوجد الأب أيضاً بخصائصه الجسدية فى قصيدة يونية (حزيران):

«أبى

كان أطول منى

بنصف متر على الأقل».

ويوجد هذا الشوق والسعى والتوق الحالم الدائم من الشاعر لأن يصل إلى قامة الأب وقيمته، ثم سره لعلاقة خاصة حميمة وإنسانية وعذبة مع الأب، وأحلام كثيرة كانت موجودة لتدخل الطفولة والصبا، وأشياء صغيرة حميمة (عملات صغيرة مثلاً) كانت هناك، وقصص حب وسهرات ثم حرب يونية وموت الأب وشعور حاد بالوحدة والهشاشة النفسية، والحاجة لتلك الحماية القديمة.

«الآن أكملت ثلاثة وثلاثين عاماً ومازال ظهري إلى الحائط، أبى مات وأنا أطول منه، دخلت حروباً كثيرة لم أخسر واحدة، فلماذا تطاردنى حرب لم أكن طرفاً فيها عندما كنت فى السادسة؟!». (غياب الأب هو الشتاء السيكولوجى الذى يضاف إليه هذا الشتاء الطبسى المرتبط بالفصول). ترتبط رمزية الأب (الغائب جسداً الحاضر تصوراً وحنيناً وذاكرة) برمزيات الغياب والحضور والثبات والتغير التى أشرنا إليها فى بداية هذه الدراسة، فالغياب بكل ما يرتبط به أصبح هو الشايت، وهو ثابت متكرر يومى تغييره يبدو بعيد المنال، أنه بمثابة الحلم أو التمنى المستقبلى فقط كما فى قصيدة «الشتاء القادم» مثلاً.

قصائد الشخصيات

هناك قصائد فى الديوان تصور بعض الشخصيات الحميمة فى وجدان الشاعر منها على سبيل المثال قصائد: «عبد الحى أديب» و «إبراهيم عبد العزيز» و «الولى» وغيرها. وفى معظمها يتمثل فيه

الشاعر ملمح إنسانى خاص وأحيانا يتم النظر للشخصية كما لو كانت بديلا للأب، وهى تحتاج فى ذاتها لدراسة مستقلة.

ملاحظات فى النهاية

هذه التكرارية والتوقع والاعتقاد، وهذه الأماكن شبه الثابتة: المقهى/ المنزل/ الشارع، وهذه الحركة شبه الثابتة، عبر هذه الأماكن توحى كلها بحتمية خاصة ويهود أبدى وتكرار أبدى، فالعالم مغلق واليأس شبه مقيم، هذه الحتمية والتكرارية والثبات أدت فى مجملها إلى نوع من الثبات فى العالم وإلى ثبات الصور أحيانا أيضا، وأعتقد أن هذه قد تكون من سلبيات الديوان، وقد لا تكون، ويعتمد الأمر على منظورنا الذى ننظر منه إليه.

هناك أيضا بعض القصائد التى تعانى نهاياتها من ما يسمى المفارقة ولحظة التنوير والرغبة فى إثارة الدهشة.. إلخ منها على سبيل المثال لا الحصر:

مورعد عمل - ثقل - مطاردة - حنين - ضربة شمس..

لكن هذا الديوان يظل وكما قلنا فى بداية الدراسة يمثل إضافة جديدة إلى تراث الشعرية المصرية الجديدة، وهى إضافة جديرة بالاهتمام والتنويه.

* الطوبولوجيا: علم علاقة الإنسان بالمكان وطبيعة حركته فيه.



فى أول رسالة أكاديمية عن أدونيس فى الجامعة المصرية: التناص الصوفى فى شعر أدونيس

مجدى حسنين

لم تكن أطروحة «التناص الصوفى فى شعر أدونيس»، التى تقدمت بها الزميلة الشاعرة «إيمان مرسل» لنيل درجة الماجستير من كلية الآداب بجامعة القاهرة، مجرد قراءة شارحة لأشعار «أدونيس»، تسعى كما تسعى كثير من الأطروحات الأكاديمية إلى إضاءة النص الشعرى ومحاولة تقريبه من المتلقين الذين يجهدون ويجهدون فى قراءة أعمال «أدونيس»، لكن الواضح من قراءة هذه الأطروحة، ومن الخلاقات التى أثارها ليلة مناقشتها - يوم الخميس ١٩٩٨/٤/٣٠ - أنها اجتهدت جديداً، بضيف إلى تميز صوت «إيمان مرسل» الشعرى، تميزاً آخر فى الوعى بقراءة الشعر، خاصة قراءة «أدونيس»، الذى دفعته هذه الأطروحة إلى إعلان رده عليها وخلافه مع كثير من النتائج التى توصلت إليها الباحثة الشاعرة.

أشرف على هذه الرسالة الناقد والأستاذ د. جابر عصفور، وناقشتها لجنة مكونة من الباحثين د. رضى عاشور، ود. عبد المنعم تليعة، اللذين أضافا إلى النقاش الكثير من نقاط الضوء على أهمية الاجتهاد العلمى ولغلاف الموضوعى، دفعا للروح الجامعية التى نفتقدها كثيراً فى السنوات الأخيرة. ويبدو أن اجتهاد الطالبة وقسوتها على نفسها، سعياً للإتيان بالجديد، دفع أساتذتها إلى احتضانها وإعلان الفرح بها، ولذلك وافقت اللجنة فى نهاية المناقشة - بالإجماع - على حصول «إيمان مرسل» على درجة الماجستير بتقدير ممتاز، والتوصية بطبع الرسالة وتبادلها بين الجامعات، وهو التقدير الأعلى الذى تحظى به الرسائل الجامعية.

و «أدونيس» - مواليد ١٩٣٠ - صاحب العديد من الدواوين والأعمال الفكرية التى تلتحم سويًا فى مشروعه الفكرى، واسمه «على أحمد سعيد»، لكن اسم «أدونيس» هو الذى غلب عليه، نال شهادة الليسانس فى الفلسفة من جامعة دمشق عام ١٩٥٤، وشارك عام ١٩٥٧ فى تأسيس مجلة «شعر»، وأنس عام ١٩٦٨ مجلة «مراقف»، وفى عام ١٩٧٣ نال شهادة الدكتوراه فى الآداب من جامعة القديس يوسف فى بيروت، وحملت أطروحته عنوان «الثابت والمتحول: بحث فى الاتباع والإبداع عند العرب».

و «إيمان مرسال» حصلت على الليسانس فى الآداب من قسم اللغة العربية بآداب المنصورة عام ١٩٨٨، واجتازت السنة التمهيدية للماجستير عام ١٩٨٩، وهو نفس العام الذى وافق فيه مجلس كلية آداب القاهرة على قيدها لدرجة الماجستير، التى حصلت عليها بعد عشر سنوات، أصدرت خلالها ثلاثة دواوين، تسقط الأول منها عن عمد، أما الثانى فهو «مر معتم يصلح لتعلم الرقص»، والثالث هو «المشى أطول وقت ممكن»، والديوانان يوضحان الضوت المتفرد للشاعرة، التى استطاعت أن تحتل مكانها بين أبناء جيلها، وبين الأصوات الشعرية المعاصرة فى مصر.

المولدات الصوفية

وبدا من عنوان الرسالة «التناس الصوفى فى شعر أدونيس»، وقفت الباحثة فى الملتخص الذى قرأته عند الافتراض الأولى الذى يطرحه هذا العنوان، عن «دور النص الصوفى فى توليد شعرية أدونيس، كما ينظر على سؤال ضمنى، حول كيفيات هذا التوليد ودلالاته على رؤية الشعرية لنفسها وللعالم». وأوضحت أن ما يعطى أهمية لهذه التساؤلات، هو الوعي بشيئين، ينشغل بهما هذا البحث فى أفقه العام، أولهما: «الانحسار الملحوظ للنص الصوفى من النص الشعرى الآتى، مقارنة بحضوره فى كثير من النصوص الشعرية العربية فى الستينيات والسبعينيات، حتى ليتمكن النظر لحضور أو غياب النص الصوفى باعتباره مؤشراً على انتقال الشعرية العربية بين لحظتين من تاريخها الحديث، وهنا يجب أن نتساءل عن ارتباط حضور النص الصوفى فى اللحظة الشعرية السابقة، بأسئلتها الكبرى، وعلى رأسها سؤال الهوية، وتوجهها للإجابة عنه داخل أرض معرفية، وفى سياق ثقافى سادت فيه مقولة التواصل العضوى مع التراث، كما ينظر على سؤال آخر عن خصوصية النص الصوفى ذاته، فقد أن الأوان كى يتجاوز النقد الأوبى تبنيه لمقولات المتصوفة عن أنفسهم، إلى رؤية خصوصهم داخل مجمل الخطابات الأخرى المجاورة لها، المتداخلة معها، خاصة النص الشيعى، وارتباط هذه الخطابات بحركة الصراع داخل ثقافة المجتمع العربى الوسيط، الذى يتبدى عادة على مستوى الميثافيزيقا، التى هى أيديولوجيا هذا المجتمع الخراجى، التى أولتها كل أطراف الصراع، دون أن تتجاوزها».

أما الشئ الثانى الذى وعى به هذا البحث فهو «خصوصية موقع الصوفية فى مشروع أدونيس النظرى، فالصوفية عند أدونيس هى بؤرة كاشفة للكيفية التى قرأ بها التراث العربى بمعايير الحداثة الغربية، وكشف البحث عما تنطوى الصوفية عليه عند أدونيس لكل صفات الإبداع والتحول، فهى ثورية وباطنية وفردية، بالإضافة إلى شعريتها ورمزيتها، وفى توسيع آخر يضاهاى أدونيس بين

الصوفية وبين النموذج السوريالي ممثلاً للحدائث الغريبة».

وفى سعيها لتفادي الوقوع فى المآخذ التى رصدتها الباحثة فى الدراسات السابقة، التى تناولت المرجعيات النصية فى شعر أدونيس، أشارت الباحثة إلى هذه المآخذ فى هذه الدراسات، والتى تكمن فى «عدم تقديم تصور محدد عن خصوصية النص المرجعى، وقدمت هى تصورها عن خصوصية الصوفية ومرجعياتها ضمن تحليلها وموقعها فى فكر أدونيس، كما سعت هذه الدراسات السابقة إلى تثبيت صورة أدونيس كشاعر حدائى غامض، حيث تبدو معظم الإشارات إلى مرجعياته النصية، وليدة إعجاب مبدئى بتعقيد ومعرفية قصيدة الحدائث، مما جعل معظم هذه الدراسات السابقة تقدم نفسها كجسر بين النص الحدائى المعقد، والقارئ العادى - الأقل وعياً فى تصورها - عن الشاعر والناقد على السواء، وهذه السمة إذ مثلت إلى حد كبير السياق النقدي السابق فى نظرتة للمرجعيات النصية، فإنه يمكن تفاديها الآن عبر الوعى بأبعاد الظاهرة النصية».

وتؤكد الباحثة تبنيها «للتناص كأداة للقراءة، لما ينطوى عليه من طموح فى المساهمة فى اختيار أداة لم تزل جديدة وغير مستقرة فى نقدنا العربى - وهو ما أكد عليه د. جابر عصفور بعدم وجود دراسات فى التناص تقبل الأساس للمرجعى كما الحال فى اللغات الأخرى - لذلك قدمت الأطروحة فى مدخلها النظرى عرضاً لتعدد مفهوم التناص فى النقد الغربى، موضحة الخلفية المعرفية التى نشأ فيها هذا المفهوم ضمن أفكار أخرى حول اللغة والنص، فعرضت لمفهوم الحوارية عند باختين، والإنتاجية النصية عند كرسيفا، وموت المؤلف عند بارت، وصولاً إلى استخدام التناص فى اكتشاف لأوعى الثقافة، وإعادة فحص اللغة والتاريخ والنص داخل النقد ما بعد البنىوى، حيث أصبح التناص أداة تعمل على تفكيكها مراكز السلطة، سواء كانت سلطة الشاعر القديم على الشاعر الجديد (هارولد بلوم)، أو سلطة الخطاب الأرشيف عند مستخدميه (ميشيل فوكو)، أو سلطة القابلية للتكرار على عملية الكتابة نفسها (دريدا).

وتبينت الباحثة مفهوم التناص عند (مايكل ريفاتير) فى علاقته بالقراءة، كما استخدمت نفس معايير الإجراءية ومصطلحاته، ومايزت فى هذا التبنى بين التناص على مستوى العبارة، وبينت التناص على مستوى القصيدة، وهو ما وقفت عليه فى الباب الأول من الرسالة، الذى رصدت فيه «ظاهرة دلالية لافتة فى شعر أدونيس، وهى ظاهرة اللغة الواصفة للغة، وكشفت مولدات هذه الظاهرة التى تتمثل فى المولد الصوفى، فى تصور المتصوفة، عن الحرف والاسم واللغة والمعنى والمجاز، وبينت أن انشغال أدونيس بامتلاك الذات للفاعلية، ومنها امتلاكها لخصوصية اللغة، هو السبب فى استقطاب هذه المولدات، وأن المولد الصوفى دائماً ما يلتحم مع المولد الأسطورى والشيعى، فى معارضة مباشرة للمولد المنتمى إلى النص القرآنى».

وفى هذا الإطار تناولت الباحثة بالتحليل أربعة أنساق دلالية يحتوى كل منها على مجموعة ضخمة من المولدات الصوفية، الأول هو التصور الصوفى عن العالم، والثانى هو رصد الأنماط التركيبية التى يتجلى فيها مبدأ التعارض الصوفى داخل نص «النفرى»، وتوليد هذه الأنماط لتרכيب الحجلة الشعرية والإيقاع عند أدونيس، والثالث هو دور المولد الصوفى فى إنتاج دلالة إيروسية وهى المسكوت عنه داخل التجربة الصوفية، حيث ينتج النص الشعرى دلالاته الإيروسية، إما من داخل

المنظومة الوصفية للتصوص، حيث يوازى النص بين رحلة الصوفى للمعرفة، ورحلة الأنا الشعرية فى معرفة الجسد، وإما بتوسيع المولد الصوفى عبر تبديل بعض مفرداته ليتحمل دلالة مغايرة، أو توالد دلالة تنطلق من نواة مركزية تدور حولها كل الدلالات ومنظوماتها الوصفية فى القصيدة. أما النسق الرابع والأخير فهو صورة الصوفى فى الشعرية، عبر كشف حضور المنظومة الوصفية للتصوف دائما حول المفردة الوصفية، التى تحيل القارئ إلى مجالها التناسى، وقد وقف أدونيس عند الكثيرين من الصوفيين مثل الحلاج والنفرى وغيرهما كمولدات أساسية فى الشعرية.

وفى الباب الثانى تناولت الباحثة ظاهرة تناسق القصيدة فى شعر أدونيس الذى كشفت فيه عن ارتباط المولد الصوفى دائما وتحاده بالمولد الشيعى والأسطورى.

وتقف الباحثة عند «تذبذب درجات حضور المولد الصوفى فى النص الشعرى الممتد لأدونيس موضوع الدراسة (١٩٥٧ - ١٩٨٨) مؤكدة أن الوحدات الدلالية التى تناولتها تبدأ بالتضمن فى ديوانى أدونيس الأولين «قصائد أولى» و«أوراق فى الريح»، ويظهر المولد الصوفى كمساعد للمولد الأسطورى الذى يلعب هو الدور الأساسى فى ديوان «أغاني مهيار الدمشقى»، حيث المولد الصوفى فى هذا الديوان ملمحة الصوفى، أى اختياره للعزلة وتوحده مع الطبيعة، وعلاقته بالحرف وبالله. ومنذ ديوانه «كتاب التحولات والهجرة فى أقاليم النهار والليل» ١٩٦٥ وحتى «احتفاء بالأشياء الواضحة القمامضة» ١٩٨٨، يلعب المولد الصوفى الدور الأساسى فى توليد العبارة الشعرية والقصيدة على السواء... فالمولد الصوفى أنتج تجربة الحب فى «تحولات العاشق»، والبطولة فى «فصل الحجر»، وأقام سيرة ذاتية للأنا الشعرية فى «مفرد بصغة الجمع»، بينما انحسر أمام التجارب الاستثنائية داخل الشعرية، حيث ترتبك أمام تفاصيل التجربة، مما لا يعنى انتفاء السؤال المعرفى، بل اختفاء النسبى».

أما ما أوصت الرسالة بضرورة دراسته أكثر عمقا فهو إعادة قراءة تحليلات مقولة تثوير التراث العربى التى سادت بعد ١٩٦٧، وكذلك الانتباه إلى أهمية رصد حركة الانتقال بين النص الصوفى والنص الشعرى، وأهمية أن نعيد قراءة السرد الكراماتى التى تأخرت كثيرا، وهو يحتاج أن تدخله - فى رأى الباحثة - ضمن نصوص السرد العربى الكلاسيكى.

رومانسية أدونيس

ولذا كانت هذه الدراسة فى نظر الناقدة والكاتبة المبدعة «د. رضوى عاشور» من الدراسات الممتازة التى قرأتها باهتمام ومتمعة، فهى أيضا من الدراسات الأولى الأكاديمية التى تناقشها الجامعة فى مصر عن أدونيس، ويتم تخصيصها لدراسة المنحى الصوفى لديه، ولذا تابعت «د. رضوى» الخلفية المنهجية والأدوات التى استخدمتها الباحثة وتحليلها للتصوص الأدونيسية، وكذلك عودتها إلى النصوص التراثية الصوفية للوقوف على حدود التناسق موضوع الدراسة. وتعترف د. رضوى بأن ثمة عناصر أخرى لعبت دورا فى استقبالها لهذه الدراسة، أهمها أن صاحبة الرسالة شاعرة مصرية طالعة وواعدة، وموضوعها هو شاعر مستتب ينتمى لجيل سابق، وكلاهما له مشروع مختلف، وبالتالي فإن جزءا مما يحوطه الرسالة هو ذلك الحوار الضمنى بين الشاعرين، إلى جانب الحوار بينى وبينها

ككاتبين تنتمي إلى جيلين مختلفين، تعنى نفسها وإيمان مرسال.

هذا الحوار الضمني الذي أشارت إليه «د. رضوى عاشور»، تحول إلى واقع فعلى أثناء المناقشة، بين «صد» و«رد»، وإجابة وسؤال، حتى أمتست المناقشة بين أنداد، ولم تقف عند حدود الأستاذ والطالب، وبينما بدأت «د. رضوى» ملاحظتها حول الاقتباس من الترجمات المساعدة، وهى ترجمات غير دقيقة لباختين وبارت وفوكو وكروستيفا، أوضحت «إيمان مرسال» أنها عادت أصلا إلى قراءة هذه الترجمات - خاصة فوكو ودريدا - باللغة العربية، كى تحيط بالخلفية كلها لهذه الأفكار التى طرحها، خاصة عند التفكيكيين منهم، الذين حرصت على الترجمة بنفسها لهم، كذلك وقفت «د. رضوى» ضمن ملاحظات شكلية أخرى عند قائمة المراجع التى اعتمدتها إيمان مرسال، وترأها «د. رضوى» قائمة وافية، لكن الباحثة قامت بتوزيع نصوص أدونيس بين المصادر والمراجع، ورأت أن نصوص أدونيس كلها مصادر، بما فى ذلك كتاباته النقدية، مما يعنى عدم مشروعية تقسيم نصوص أدونيس، وإحالة دواوينه الشعرية إلى قائمة المصادر، وكتاباته النقدية إلى المراجع لهذه الرسالة. وفى هذا الإطار أيضا أبدت «د. رضوى» إعجابها بعدم تورط الباحثة فى اتخاذ موقف مسبق من الكتابات السابقة التى تناولت أدونيس سواء معه أو ضده.

لكن أولى القضايا التى تقف عندها «د. رضوى» هى إشكالية الحد الفاصل بين التناص والانتحال، رافضة ذلك الشرط الذى يشترطه البعض بضرورة وعى المؤلف بمصادره، أو اعتراف الكاتب بهذه المصادر، وهنا أكدت «إيمان مرسال» أن فكرة الانتحال لم تكن مطروحة أصلا فى تحليلها لقصائد أدونيس فى هذه الأطروحة، إذ وقفت عند منظومات صوفية كاملة، موجودة داخل نصوص أدونيس الشعرية، والأكثر من ذلك أن هناك عملا أدبيا فى التباديل والتوافيق، عن علاقة مفردات هذه المنظومة بقانون أدونيس الأساسى، الذى تم تأسيسه عبر التناص مع الأسطورة، خاصة فى ديوانه «أغاني مهيار الدمشقى»، وترفض - هى الأخرى - اعتبار ذلك سرقة، لكن من الممكن الحديث عن تناص ناجح وتناص فاشل، بمعنى أن هناك تناصا من الممكن أن يفجر ويعيد قراءة النص الأصلى، ويساعد على رصد خبيرة حقيقية موجودة فى النص، لا يمكن قراءتها إلا بهذا الشكل، ويمكن أيضا أن يكون التناص مجرد ترصيع، وإنطلاقا من تصور نظرى عما هى الشعرية عند أدونيس، احتل التناص هذه المكانة المهمة.

وتعود «د. رضوى عاشور» لتتساءل: كثيرة هى الصور الشعرية الجميلة التى تستوقف القارئ أمام جمالها وطراحتها، لكن بالبحث والتنقيب نجد أن هذه الصورة هى لشاعر آخر وموجودة فى كتابات سابقة، لكن تركيب الجملة الشعرية فى شكلها الجديد، جعل منها صورة جديدة، تبدو إضافة حقيقية. هذه الإضافة الجميلة فى كل عبارة شعرية، أو فى مقطع بذاته من قصائد أدونيس، هى فى تصور الباحثة إما أن تكون استخداما لمولد صوفى له دلالاته القدسية، أو استخداما لهذا المولد الصوفى المتحد مع المولد الأسطورى، فى إنتاج صورة شعرية جميلة عن الذات، وماعدا ذلك سيكون التناص فيه فاشلا، وغير محقق لأية إضافة. وتؤكد الباحثة أن هناك صورا فى شعر أدونيس استخدم فيها المولدين فى هذه السياقات، لكن هذا الاستخدام يمثل إشكالية فى نجاحه، بمعنى أن الأنا الشعرية تحتوى على الكثير من العالم داخل النص، هذه الأنا هى صورة اتحاد الصوفى مع الأسطورى مع

العالم، وفي الأداء الشعري المنسجم لهذه المولدات تتحقق الصورة الجمعية، لكن في نهاية الأمر القصيدة تقدم بعدا واحدا، هو البعد المعرفي في الأساس، والأبعاد الأخرى مؤجلة ومستبعدة خارج النص.

وتتفق «د. رضوى عاشور» مع «إيمان مرسل» على هذه الرومانسية الخالصة التي يبدو عليها أدونيس في مشروعه الشعري، وتوضح «د. رضوى» في هذه الإطار أن البعض يرى أن القول برومانسية أدونيس هو نوع من الكفر، خاصة أن المعنى الدارج للرومانسية هو الذي يتصدر الفهم في هذا الوصف، لكن المقصود هو الرومانسية بجهودها الفكرية، لذلك تفسر «د. رضوى» التناص هنا، بأنه مساحات تقاس بين الرومانسية والصوفية، وهي مساحات كبيرة في نظرها، في ظل التأثير بالمقولات الأفلاطونية التي جاءت ترجمتها عبر احتياج، وسعى إلى التوحد بالوجود، وعلاقة الشاعر والذات، واعتبار الشاعر أداة كونية، والقول بأن الشاعر ليس من يكتب، بل هو المكتوب، وارتباط مفهوم الكتابة في بحث الشاعر عن ذاته، وبدلا من أن يحمل المرأة إلى العالم الخارجي، يحولها إلى نفسه، ثم تتحول المرأة إلى ضوء يفيض على العالم الخارجي، وهناك فداحة المعرفة، وهناك أخيرا ذلك الجذر الفلسفي للرومانسية الذي يتمثل في الفردوس المفقود أو المستحيل.

والتجلى الأساسي للرومانسية عند أدونيس يكمن في نظر «إيمان مرسل» في تصور الفاعلية التي تحتوى عليها الأنا في مواجهة العالم، وهذا موقف في النصوص التي تحتوى على ذلك البعد الرومانسي وتتأصل مع الأفكار الرومانسية، وهذا ما رصدته الرسالة في بيانها لتصور أدونيس عن فلاسفة المعرفة، وهو تصور لا أدبي، بل يحتوى على تشكك في الذات والمعرفة، وذلك لا تراه «إيمان مرسل» يختلف عن «إيليا أبو ماضي»، فالمرأة عن أدونيس هي نموذج تطهري في الأساس، وهو نموذج صنعه أدونيس، وفي كل شعر أدونيس لا توجد امرأة واحدة حية.

ورغم هذه الرومانسية التي تبدو كفرا في نظر البعض تعود «د. رضوى عاشور» إلى مشروع أدونيس مرة أخرى، الذي أشاد به «د. إدوارد سعيد» في كتابه «الثقافة والإمبريالية»، عندما أوضح أن أدونيس قام منذ صدور كتابه «الثابت والمتحول» وحتى الآن، قام منفردا بالتصدي للفلسفة ودعاتها وأفكارها المعرقة للحداثة، ليس ذلك فحسب، بل ربط «إدوارد سعيد» بين جهود أدونيس وجهود مجموعة الكتاب الراديكاليين في العالم الثالث كله، وهو ما يعيد علينا طرح السؤال عن إمكان تأسيس حداثة قائمة على إعادة إنتاج الموقف المثالي في مجتمع ينتمي إلى العالم الثالث كما الحال مع المجتمع العربي، مشكلته الأساسية هي اعتماد ذلك الموقف المثالي المعتد منذ أفلاطون مرورا بالمتصوفة وصولا إلى الرومانسيين، فما الجديد الذي أتى به أدونيس في هذا الموضوع، موضوع الحداثة والرومانسية؟

والسؤال بالطبع أكبر من أن تحجب عليه أطروحة أكاديمية عنوانها التناص الصوفي عند أدونيس، وهو ما أعلنته «إيمان مرسل»، التي أكدت في المدخل النظري لرسالتها، أن تأسيس حداثة بالمنطق الذي مارسه أدونيس لم يسمح بذلك، هنا رغم اعترافها بأن هذه الجملة غير علمية، كما أنه ليس ملزما عليها أن تقولها، لكن الحداثة التي قابلها أدونيس كانت مزيجا من النقل من الحداثة الغربية، مع تغيير في النصوص المنقولة، وتوجيهها للدخول في تورتات مثقف عربي يعيش مشكلات وطنه

وأحداثه أولاً بأول، فالمشروع النظري الأساسي لدى أدونيس بدأ بالاعجاب ببعض العناصر الغربية، ومن خلال طموح المثقف حاول استصلاح وانتقاء ما يصلح في التراث العربي، لبناء حضارة معاصرة، وهي فكرة غير مجددة بالمرّة، تعنى فكرة التناص مع التراث، وأدونيس هنا هو أحد أكبر المثقفين العرب، الذين حاولوا استصلاح التراث وبناء المشروعات الفكرية القومية الناهضة للأمة، وأدونيس هنا علم الأجيال التي تلته، أو التي تريد أن تتعلم، أن يختلفوا معه في الطريقة التي وصل بها إلى أفضل ما في التراث، لكنهم غير، مختلفين معه على الأفكار.

التصوف الآخر

ويبدو أن الحياء الذي ترتديه «إيمان مرسال» وشاحاً على مسيرتها، جعلها لا تجرؤ على توضيح نقدها للخطاب المهيمن عند أدونيس، وهو النقد المستسرب بين ثنائيا الرسالة، دون أن تقف عنده بالتركيز في الخلاصة التي تختتم بها أطروحتها. ورغم ذلك وجد «د. عبد المنعم تليمة» في مناقشته أن الرسالة متماسكة، يصب فيها المتن فلا كلمة زائدة في فصولها الأربعة، ويصلب فيها المدخل، فلا كلمة إلا وتتصل بالمتن بلا فوضى فكرية أو تعبيرية وبلا ثرثرة، التي تعد آفة نعرفها جميعاً في الكتابات الأكاديمية وغيرها.

وأشار «د. تليمة» إلى أن الباحثة أعلنت عن اعتمادها على «مايكل ريفاتير» والتزامها بمنهجها في نص أدونيس، وهو ما لم يحدث في الرسالة، بل تمت الاستعانة بكل هذه الكوكبة من النقاد الغربيين في أحاديثهم عن التناص، دون الالتزام بـ«ريفايتير» وحده، ثم تساءل لماذا وقفت بالبحث عند عام ١٩٨٨، في حين أسأينا «أدونيس» في السنوات العشر الأخيرة بالفرز الأعظم، فلا نستطيع أن نلحق به، سواء في كتاباته النثرية الفكرية، أو في هذه القصائد المتاحة، ثم «الكتاب» الذي صدر منه جزءان حتى الآن، وهو ما لا يعد عذراً في إسقاط كل هذه السنوات البالغة الخصوصية من حياة أدونيس، ومن إبداعه. هذا في الوقت الذي ضيقت فيه المادة تضيقاً شديداً، عندما وقفت عند هذا التصوف السني الفقير، ذلك التصوف الذي تحولت نصوصه عندى الحلاج والنفري إلى مؤسسة، في حين يأتي تصوف أدونيس نقيضاً لهذه المؤسسة - ولأية مؤسسة - وهذا المفهوم المناقض والأوسع للتصوف تركته الرسالة، وضيق الأمر تضيقاً شديداً جداً، حتى ضاقت المادة بالفعل، إلى جانب غياب عشرين سنة من إبداع أدونيس قبل كتاب التحولات، وعشر سنوات بعد ذلك، مما جعل مادة أدونيس ضيقة في هذه الرسالة، خاصة في مفهومه الفكري عن التصوف.

ويتساءل «د. تليمة»: أهل التصوف في تراثنا وقف على نصوص النفري والحلاج والبسطامي وابن عربي وابن الفارض وغيرهم، وهل هو نص يوازى النص الشريف في ثقافتنا من بدايتها منذ سبعة آلاف سنة، أم هو النص الذي يقف ضد المستقر العقلائي المؤسسي، سواء في الدين أو في الحكم السياسي؟ ويجب انطلافاً من فهم أدونيس للتصوف، موضحاً أن أدونيس لا يعنى قن المتصوفة أو فن الصوفية، وإنما يعنى صوفية الفن، بمعنى إنه يطابق بين الصوفية والإبداعية، ويقول إن الصوفية هي الحداثة في كل زمان، والسوريالية هي حداثة العصر الحديث، فهو يبحث عن نظرية في الإبداع، ووقع عليها في الصوفية، بمعنى النظرة الصوفية إلى العالم وليس النص الصوفي المتحقق عند بعض

المتصوفة، بدليل أنه يجد هذه الإبداعية عند أبي نواس، وعند أبي تمام، ويجد هذا الباب الواسع في الثقافة العربية الحديثة في «جبران» وليس في «إيليا أبي ماضي»، وقد شهد النصف الأول من القرن العشرين في الإبداعية العربية نوعاً من التزاوج في النظرة الصوفية، سنجد أن أحمد شوقي وصلاح عبد الصبور قاما بهذا التصوف السني الذي اعتمد القرآن والسنة منذ الإمام المحاسبي، وإلى الإمام عبد الحلیم محمود، لكن النظرة الصوفية عند أدونيس تحاول العثور على ذلك المجاهد الصوفي الحقيقي الذي يتجاوز المذهبية والعقيدية الرسمية، وينشد نصاً عالياً على كل هذا، لا بمعناها الديتي، لذلك يقوم «أدونيس» المتصوف الشاعر الرائي «جبران» الذي يعلو على هذه المذهبية الضيقة، وجبران وهو المسيحي قرأ الآية الكريمة: «كيف تكفرون بالله وكنتم أمواتاً فأحياكم ثم يميّتكم ثم يحييكم ثم إليه ترجعون».

وهذه الآية وقف عندها الإمام الزمخشري وقال: كيف يسمون أمواتاً حالة كونهم جماداً، لأن جمهور المفسرين المسلمين قالوا في تفسيرهم: «إن كنتم أمواتاً»، أي كنتم نطفاً، ثم أحياكم عندما بث فيكم من نفسه حياة، وجبران يرى رأياً غير ذلك، فهو يقرأها حياة فحياة فحياة، أي توالى الحيات ودوراتها المستمرة، والتمسها في القرآن الكريم، وأدونيس هنا عندما يقول بالتصوف، فهو يقول بالحدس، وعندما يقول بالتصوف قديماً، فهو أيضاً يقول بالسوريالية حديثاً، والكل لديه حدائته العربية في هذا العصر، وجبران كان طبيعياً أن يلد أدونيس، كما كان طبيعياً أن يلد أحمد شوقي صلاح عبد الصبور، باعتبارهما يهبران عن التصوف السني، الذي كان موازياً للدولة المركزية في مصر، ولم تكن هناك دولة مركزية عربية في العصر الحديث أقوى من دولة محمد علي وأبنائه، ودولة جمال عبد الناصر، لذلك كان من المستحيل أن يوجد جبران أو أدونيس في مصر، في حين من الممكن أن يوجد أحمد شوقي وصلاح عبد الصبور.

وبالمناسبة يقول «د. تليمة»: إن مشروع أدونيس يكاد يكون أتم وأكمل المشروعات الفكرية العربية الحديثة، دون أن يقرر الموافقة على هذا المشروع، أو أنه أصح هذه المشروعات، لكنه يقرر أن أدونيس اجتهد اجتهداً فكرياً عالياً وداثياً ومنظماً في خدمة هذا المشروع، وجاءت صياغته باللغة التماسك، وتفسيراته في منتهى البراع الواسع بلا تضيق.

ويقف «د. تليمة» عند السؤال الذي طرحته الباحثة على نفسها وهو: هل مشروع أدونيس كان إجابة صحيحة للواقع الصحيح، وهو لحظة تاريخية محددة من تطور العرب المحدثين، موضحاً أن إجابة الباحثة جاءت بالغة الاضطراب، في ظل التأكيد على أن حصار بيروت وهزيمة ١٩٦٧، ونكبة ١٩٤٨، كل هذه الهزائم ثمة لهزيمة استراتيجية، هزيمة الحداثة العربية، وهزيمة استكمال بناء المجتمع ومؤسساته الحديثة، وتقتل المأزق في الديمقراطية، التي عاشها جيل الأربعينيات والأجيال التي تلتها، كل هذا تحليلات للهزيمة التاريخية الاستراتيجية، هنا كان الخلاص الأدونيسي في الفن، وبناء الحداثة في الإبداع، ولو حققنا تحرير الإبداعية، فقد حققنا تحرير المبدع والإنسان وتحرير الإنسان بتحرير إبداعية الإنسان، ولم تكن تفتيشنا عن هوية، فمن نكد الدنيا أن يبحث المصري عن الهوية، وهو صاحب الهوية الأولى في العالم، والمؤكد أن هذا الخلاص كان دفاعاً عن الهوية المحاصرة والمهددة من الاستبداد الخارجي والاستبداد المحلي، فانتفض الفكر والمبدع دفاعاً عن الهوية المحاصرة والمهددة.

ويؤكد «د. تليمة» أن اضطراب التفسير الذي وقعت فيه الباحثة يرجع إلى ضيق المجال الذي وضعت فيه هذا التصور الأدونيسي.

ولم يبعث «د. تليمة» بالإشادة بالبحث والباحثة في تحديددها البديع للعبارة الشعرية، فهي ليست جملة، وقد تكون جملة، وقد تكون عدة جمل، وقد تكون مقطعا شعريا كاملا، وهذا التحديد الذي ساقته «إيمان مرسل» وضع يدي «د. تليمة» على تحديد صارم للعبارة الشعرية، في الوقت الذي يعكف فيه «د. تليمة» منذ سنوات هو وزملاء في معهد البحوث والإحصاء بجامعة القاهرة، لتحديد الجملة.

المسئولية المنهجية

وفي محاولة للرد على ما أثاره «د. تليمة»، أوضحت «إيمان مرسل» أنها مختلفة مع تصور أدونيس ورؤيته للصوفية، ومهمة البحث أنه يقرأ الصوفية في شعر أدونيس وليس تطبيق مقولات أدونيس النظرية في البحث، وهذه المشكلة أشارت إليها الباحثة باعتبارها إحدى إشكاليات القراءات السابقة، لأن أدونيس يقول إن الصوفية تحول وإبداع، وأيضا يقول كمال أبو ديب أن إحدى صفات الحداثة حتى الوقوف ضد سلطة الشكل كما هو الحال مع الصوفية، لكن البحث سعى للفصل بين الصوفية من ناحية والإنتاج الشعري من ناحية أخرى، وهو ما يعني أنني كنت أفصل بين تصوره النظري وتصوره الشعري.

ومن جانبه يقدم «د. جابر عصفور» - المشرف على الرسالة - شهادته مؤكدا أنها كانت من أقل الرسائل إجهادا، ويقول: إن هذه الرسالة بمعنى أو آخر أنا مسئول عنها من الناحية المنهجية، وليس للمشرف في نهاية الأمر سوى المسئولية المنهجية، أما الرؤية والتفسير وتوظيف العمليات الإجرائية لتأكيد تفسير دون غيره، فهذه هي مسئولية الطالب، ولسنا في الجامعة إذا كنا ندرك معنى الجامعة، نسعى إلى أن يكون الطلاب نسخا طبق الأصل من المشرفين، وإنما نسعى بالدرجة الأولى إلى أن يكونوا أنفسهم، حتى لو اختلفوا معنا وأسرفوا أحيانا في الاختلاف، كما في هذه الرسالة، فهذه هي طبيعة الأشياء، وطبيعة البحث العلمي.

ويشير «د. جابر عصفور» إلى إعجابه بهذه الرسالة، كمراقب من الخارج وليس كمشرف، يدعو إلى جرأة صاحبيتها، وإلى أنها لم تكف عن المحاولة أن تؤسس لنفسها صوتا خاصا في مجال القراءة الأدبية، ويضيف أن إيمان مرسل لم تسمح لإعجابها بأدونيس، أن ينسجها أصولها البيمارية الأولى، بل حاولت أن تقيم حوارا مع النص الأدونيسي، ربما كانت نتيجة الحوار ملتبسة إلى حد ما تتمتع بين الإعجاب والتفوق أحيانا، وفي أحيان أخرى تلجأ إلى الإسراف في النقد، ربما قرارا من الإعجاب العميق في داخل النفس، لكن النتيجة التي وصلت إليها الرسالة على مستوى القراءة، نتيجة تستحق التقدير بالفعل.

والمشكلة في هذا البحث - كما يقول د. جابر عصفور - أنه يقارب موضوعا من أصعب الموضوعات، وأعتقد في النقد المعاصر، وهو موضوع التناص، وللأسف ليس عندنا إلى الآن دراسة عربية تفصيلية أو تطبيقية، يمكن أن نضعها بحق في مصاف الدراسات الأجنبية في هذا الموضوع، سواء

باللغة الإنجليزية أو الفرنسية أو الألمانية، أو غيرها من اللغات، وما لدينا في اللغة العربية إما ترجمات ركيكة في الأغلب الأعم، أو ميتسرة، أو محاولة لفهم نظرية من النظريات وتطبيقها على النصوص، ومع ذلك فقد حاولت الباحثة أن تفهم ما هو مترجم بالدرجة الأولى، وأن تكمل الذي فهمته من التراجم بما استطاعت أن تحصله من الاطلاع على بعض المراجع القليلة في اللغة الإنجليزية، وتحسن الخط فإن ذكاهما وموهبتها الشعرية، قد ساعداها على أن تصل إلى مستوى أسعدنى، إلى حد كبير، والموهبة الشعرية والذكاء العملى قد عوضا النقص الذى كان يمكن أن يحدث بسبب عدم قراءة الأصول فى مصادرها، ويكفى أن هذه الرسالة تعتمد بالدرجة الأولى على مفهوم المولد عند «ريفاتير»، والباحثة لم تقرأ «ريفاتير» فى أصله الفرنسى، بل لم تقرأ كل كتب «ريفاتير» المترجمة إلى اللغة الإنجليزية، واعتمدت بالدرجة الأولى على ما قرأته بالعربية، وعلى محاولة تطبيقية للدكتور «قريال غزول» فى دراستها البنيوية على «ألف ليلة وليلة»، وبعض الدراسات الأخرى، وانطلقت بمساعدة مجموعة من الأساتذة لكى تتبنى هذا المفهوم، مفهوم المولد بوصفه مفهوما إجرائيا طوال الرسالة.

والواضح أن القضايا التى أثارها «د. جابر عصفور» فى حديثه الأخير، يضع الأيدى على عدد من المشاكل التى تعوق المسيرة التعليمية والبحثية فى الجامعة المصرية، مما يحتاج إلى إعادة النظر لإعداد الطالب والباحث الذى يقف على موضوعات بعينها، ذلك الإعداد الذى يحتاج إلى تطوير للتأهيل والإعداد الجيد لشباب الباحثين. كما يضع «د. جابر عصفور» اليد على مأساة الترجمة التى تعاني منها المكتبة العربية، فى الوقوف على أحدث ما أنتجته العقلية الغربية من أفكار فى المجالات المختلفة، رغم أن البعض تفاؤل خيرا بالمشروع القومى للترجمة الذى يشرف على إصداراته المجلس الأعلى للثقافة، وهو فى الأصل فكرة أمينة العام «د. جابر عصفور» نفسه، وبالطبع كل هذه المشاكل لا تغنى عن الموهبة والذكاء العملى والدأب على الجهد... وغيرها من الأمور التى يجب توافرها فى شخص الباحث الذى يريد الدخول إلى هذه المنطقة من البحث الأكاديمي.

ويعود «د. جابر عصفور» إلى إعلان أنه رغم قراءته للرسالة أكثر مرة، لكن لم يزل فى نفسه الكثير من التناص الصوفى فى شعر أدونيس، ربما لأن التناص الصوفى هنا، ارتبط بالنص التراثى المكتوب عند النفري والتوحيدي وابن عربى وغيرهم، ولكن يقف هناك التناص الذى يأتى عن طريق الوسائط، فالنص الصوفى الذى كان يظهر فى شعر أدونيس كان فى حالات كثيرة نتيجة تأويلات، أو إعادة إنتاج نصية سابقة على أدونيس، وكان أدونيس فى شعره - وأنا هنا أتحدث عن الشاعر الصانع وليس عن الشخص - يعتمد على مادة سبق أن أعيد إنتاجها عند الذين سبقوه، سواء من المبدعين العرب، أو حتى من غير العرب، الذين تأثر بهم أدونيس أو أثر فيهم، وعلينا ألا ننسى أن أدونيس قرأ الصوفية العربية بعيون شعراء الرمزية الفرنسية، فضلا عن شعراء السورالية، وكتب النقد الفرنسى الذى تأثر به أيضا أدونيس كل التأثر، وكلها صنعت له عدسة يقرأ بها التراث الذى اعتمد عليه، وهو نفسه حدثنا فيما حدثنا صراحة أنه قرأ أباه نواس بعينى بودلير، وقرأ غير أبى نواس بعينى رامبو، ومن هنا نجد فى الدراسات المستقبلية أن هذا فيما أحسب لم يكن فى مكتبة الباحثة أثناء إعداد هذا البحث.

وعليها في دراسات مستقبلية أن غُضِيَ مع هذا التناص الأدونيسي، من منظور تعامل النص الأدونيسي مع متناضات مصنعة من قبل، بواسطة هؤلاء الذين توسطوا إبداعيا بين أدونيس وشعراء الصوفية العرب الذين اعتمد عليهم، ويبقى إلى جانب ذلك أن التناص ليس هو العودة إلى النص القديم المكتوب فحسب، وإنما هو التفاعل في الوقت نفسه، مع النص المعاش الذي يجاوز حدود النص المكتوب، ويرتبط بممارسات في الحياة العادية، أو بأقوال أو بشعائر أو بأدعية تتفاعل.

ويواصل «د. جابر عصفور» هذا الجانب موضحا أنه لا يزال في نفسى ولا أحاسب هذه الرسالة على ذلك، لكن لا يزال في نفسى الكثير من رغبة اكتشاف العلاقة بين بعض التيمات الصوفية، وتيمات الطائفة العلوية، التي ينتسب إليها أدونيس.

ويكشف «د. جابر عصفور» أيضا عن الصلة الوثيقة بين التصوف والشيعية، وهو ما تحدث فيه أكثر من باحث، منهم «كامل الشيبى» - على سبيل المثال - في التأكيد على هذه الصلة الوثيقة، إذا كانت تصح في مجراها العام، فإنها تصح على موضع أكبر ودرجة أدق في حالة أدونيس. ويواصل «د. جابر عصفور» في كشفه موضحا أن أدونيس - من خلال معرفتي الشخصية به وبعض أفراد طائفته - ألح إلى مجموعة من المعتقدات التي أخذت شكل المتناضات الصوفية، تتجلى في معتقدات طائفية، حتى على المستوى الشعبي، وهنا يمكن أن نعيد النظر في الأمر كله، ابتداء من «المفرد بصيغة الجمع» الذي يتحدث فيه على أحمد سعيد الشاعر وعلى بن أبى طالب، ويصبح فيه الشاعر الوجه الآخر من على بن أبى طالب، بالقدر الذي يصبح به كلاهما مبلغا للقطب الموجود في الطائفة والذي يورث من يتصل به ذلك النور الذي يتكرر في النص الأدونيسى، دالا على معنى الطائفة، لكن كما قلت - والكلام للدكتور جابر عصفور - أننا لا أحاسب الرسالة على هذا الجانب، لأن النصوص المرتبطة بطائفة أدونيس ليست متاحة، ولأن الكثير من هذه النصوص بالمناسبة لا تزال سرية عند أبناء هذه الطائفة. لكن يبقى السؤال قائما وعليها أن نستنتج وأن نستخلص مما نرى، وبواسطة ما نعرف عن أشكال وأوجه العلاقة بين التصوف والتشيع بوجه عام.

ويواصل «د. جابر عصفور» الإعلان عن رغبته في رؤية المزيد من العلاقة بين النص الصوفي في قصيدة أدونيس، وبين غيره من النصوص غير الصوفية، في شبكة التناص التي تنعكس على تجليات النص الصوفي بأكثر من طريقة، والتي تجعل الأمر لا يخلو على سبيل التناقض من إشارة إلى موافقة «إيمان مرسال» «د. رضوى عاشور» في مسألة القميص وغير القميص من النصوص، وإنما يبدو الأمر بمثابة قول في الدلالة نتيجة فعالية النص الصوفي، مع مجموعة أخرى من النصوص غير الصوفية الموجودة في النص، والتي تتعرف بمعنى الإشارة والتحول في البلاغة، تنحرف بالدلالة الصوفية عن مجراها لتكسيبها دلالة أخرى لها معناها، من داخل تفاعلات النصوص. ويضيف أن التناص في الترجمة العربية، ومن حيث صيغته المصدرية، هو عملية فعل تحدث على نحو مستمر في النص، وبحيث يسهم كل طرف من أطراف هذه العملية في تعبير أى عنصر من العناصر المتضمنة في العملية نفسها، وبكيفية يصعب معها أن نرد العنصر الواحد في علاقاته المتفاعلة إلى تشابه حرفي، أو سابق، أو مماثلة مع نصوص سابقة على حضور هذه العملية وقايلتها في النص.

ولا يكتفى «د. جابر عصفور» بذلك، بل يكف على مسألة الحداثة في وصف النص الأدونيسى،

متفقا مع الرأي القائل بأن هناك عناصر من شعر أدونيس يمكن أن توصف بالرومانسية، ولكن أن تختزل التجربة الأدونيسية في غناها وتعتها في مصطلح الرومانسية، أو في لغاتها، فإن ذلك يعد ابتسارا للآراء، ولما يتميز به النص الأدونسي.

ومع ذلك فالمسألة بأسرها تحتاج إلى مزيد من التحليل والتدقيق، خاصة أن «سلمى الخضر» الجيوسى» سبق أن كتبت عن رومانسية أدونيس أكثر من مرة، وأن هناك نقادا آخرين وصفوا أدونيس ومحمود درويش وغيرهما بصفة الرومانسية، انطلاقا من فكرة مركزية البطل الاله النبى، الذى ينطوى عليه إنتاج القصيدة عند هؤلاء.

ويؤكد «د. جابر عصفور» أنه فى بعض دراساته ومقالاته يبدو كما لو كان يكرر هذه الأصداء، خصوصا عندما يميز بين المتميزين من شعراء السبعينيات وقصائدهم، وبين المدارس السابقة، مشيرا إلى أن شعراء السبعينيات حاولوا أن يتجاوزوا مركزية الأنا المطلقة التى تنطوى عليها القصيدة عند صلاح عبد الصبور وأمل دنقل ويذر شاكر السياب ومحمود درويش وأدونيس وغيرهم. هذا كله صحيح فى نظر «د. جابر عصفور»، لكنه يوضح أن الأمر يحتاج إلى مزيد من التدقيق، مستدعيا مقالات الناقد «أرنينج هاو» عن أوجه المشابهة التى تصل بين الحداثة والرومانسية، فى ظل تأكيد «د. جابر عصفور» أن هناك فارقا حاسما بين الرومانسية والحداثة، يتصل بتعدد رؤية الأنا من ناحية، وعلاقة هذه الأنا بالصوفية من ناحية ثانية، وعلاقة هذه الأنا فى نصها مع فكرة المسألة، لأن الأنا المحدثة لا تعرف المطلقات، ومن ثم تضع نفسها موضع المسألة، وهذه مسألة تستحق الاهتمام وإعادة النظر فى رؤية «د. جابر عصفور»، حتى لا تنتهى الأمور إلى الاختزال والمغايرة بين النصوص فى وجه أو وجهين فحسب من أوجه المشابهة، فهناك بعد ذلك الكثير من أوجه الاختلاف.

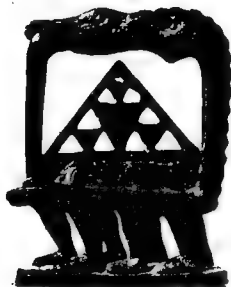
أما العلوم الذى أخذه «د. تليمة» على توقف الرسالة عند دراسة إنتاج أدونيس حتى عام ١٩٨٨، فيرد عليه «د. جابر عصفور» بأن النص الأدونيسى لم يتغير تغيرا جذريا منذ عام ١٩٨٨ وحتى الآن، ولا تواجه بعد هذه السنوات فى شعر أدونيس قطيعة معرفية مع النصوص السابقة.

وأرادت «د. رضوى عاشور» أن ترد على مسألة الرومانسية التى وصفت بها أدونيس ودافع فيها «د. جابر عصفور» عن اتهام أدونيس بهذا الكفر الرومانسى. أوضحت «د. رضوى» أن الرومانسية ليست موضوع تضخم الذات فحسب، لأن هذا عنصر واحد من عناصر الرومانسية التى تمتد جذورها الفكرية وتشكل منظومة كاملة لعلاقة الفرد بالكون والوجود الإنسانى والاجتماعى.

وكلام «أرنينج هاو» فى توضيح هذه العلاقة بين الرومانسية والحداثة يرجع إلى ثلاثينيات هذا القرن، ولقى حديثه يؤكد أن العلاقة موجودة، لكن مفهوم الذات عند أدونيس متجانس ومتضخم ويتلعب الكون، وهذا المفهوم أبعد من فكرة الحداثة التى جاءت فى عشرينيات هذا القرن.

ويرد ثانية «د. جابر عصفور» على مسألة الحداثة الأدونيسية وعلاقتها بالرومانسية، موضحا أن أسئلته مضادة لما ذكرته «د. رضوى عاشور»، إذ يبرز من هذه الأسئلة على الفور عبر النص الأدونيسى أمران: الأول أن النص الأدونيسى لا يعرف المطلقات، وهذا شيء يتناقى مع الرومانسية، وأنه فى الوقت الذى يبنى فيه فإنه ينقض ما يبنى، والثانى هو كثرة الأسئلة فى شعر أدونيس، إذ لا يوجد شاعر فى الشعر العربى المعاصر، يمتلئ شعره بهذا القدر من الأسئلة التى يمتلئ بها شعر

أدونيس، إلى درجة أننا لو أردنا أن نميز أدونيس عن غيره من الشعراء، لقلنا إنه شاعر السؤال، ونجد في قصائده الكثير مما يؤكد ذلك، ويتكرر فيه السؤال بوصفه عنصراً تأسيسياً من عناصر هذا الشعر، عندئذ يمكن أن نضع في اعتبارنا مؤشراً مهماً، وهو أن تكرار السؤال على هذا النحو، يعني أنه لم يوجد اقتراب من المطلق ولا مقارنة منها، وأن التشابه مع جوهر الرومانسية يمكن أن يوضع في الاعتبار، لكن في العلاقة بأوجه المخالفة التي تباعد الشاعر عن الرومانسية في الوقت نفسه.



طائر الفينيق

فريد أبو سعدة

الكتابة عن نزار عمل صعب وشائك، لأنه دعوة لتأمل ذاكرتي الشعرية، واقتضاض لغرف سرية أغلقت وحرزت بالاختتام منذ وقت طويل. لم أكن قد تجاوزت العاشرة بعد عندما وقعت على شعر نزار، كنت بالضبط كمن وجد ثروة فراح يخفيها، ويرتجك مع أقل نأمة تشي بقدم الآخرين!! كان نزار هو الصدمة الشعرية الأولى في حياتي، قها أنذا أمام شعر آخر غير الشعر المصفوف في الكتب المدرسية، والذي تتناثر على قوافيه أرقام صغيرة تللكزك وتجر عينيك إلى هوامش أسفل الصفحات.

شعر آخر لا تستعصى عليك مفرداته، ولاتحتاج لفهمه إلى «نثر الأبيات»!!

ثم هو قبل هذا ويعدّه ترجمان قلبك.

لم يكن في مقدوري شراء دواوينه فرحت أنسخ ماتيسر منها بشكل محموم كانت هذه هي المرة الأولى التي أنسخ فيها شعراً في كراساتي.

سأفعل ذلك مرة أخرى مع إيليا أبو ماضي، والشابي، وميخائيل نعيمة وجبران وسأفعله مرة ثالثة

بعد ذلك وأنا فى السابعة عشرة مع السياب ونازك والبياتى وصلاح فى زيارتى الأولى للقاهرة والتى قضيت نهاراتها معهم فى دار الكتب بباب اللوق.

على أية حال كان نزار، وشعر نزار هو الذى الجأنى إلى هذه الحيلة الجميلة.
كنت أصغر بعشر سنين تقريبا من ذلك الشاعر الذى يبدأ ديوانه الأول قائلا:

أعبنى جيبى نجوماً وأبنى
على مقعد الشمس لى مقعدنا

.. ..

شراع أنا لا يطيق الوصول
ضياء أنا لا يريد الهدى

.. ..

فيا قارئى يا رفيق الطريق
أنا الشفتان وأنت الصدى

أذكر أن هذه القصيدة كانت «ورقة إلى القارئ» وأذكر أنها كانت «مانفستو» شعريا يلخص فيه الشاعر نزغاته وأساليبه ويقدم فهمه للشعر وفخاظة الجميلة لاصطياد العالم.

أذكر هذا وأذكر هذه الحماسة التى مستنى من الكهريا، أذكر الفرح والزهو لأثنى وجدت من أراهن عليه فى مواجهة الأشعار المدرسية السقيمة، الأشعار التى لا تغادر الصفحات أبداً إلى القلب، وتظل لسبب غامض من مختارات التربية والتعليم!

لقد أصبح لمجرة الأعماق خرائط وأسما، ومواقع، نجوم وكواكب مطالع ومغارب. وأكثر من هذا كله، وأجمل من هذا كله أصبح من الممكن محاولة الشعر!!

فهل هناك أسهل من هذه الجمل النحوية البسيطة، وهل هناك أسهل من هذه المفردات التى أتكلم بها مع أسترى فى البيت، وأصحابى فى الشارع، وزملائى فى المدرسة.

وهل هناك أسهل من هذه الأوزان الخفيفة والقوافى المتخفيرة، القوافى التى لا تحتاج إلى فتح القواميس على حرف الميم أو الدال أو النون.

نعم كان نزار قبانى هو من أغراني بالشعر، وبالتحديد، بمحاولة الشعر وكانت الصدمة، فهذه البساطة الاثرة، التى يجعل الشاعر يكتب كما لو كان يتحدث ليست أبداً من الممتلكات العامة، ولا هى تتأتى بالنسخ كما كنت أفعل، اكتشفت أن الفارق كبير بين السذاجة والبساطة، فإذا كانت السذاجة هى عفوية الطبع فإن البساطة هى عفوية الصنعة، فالحركة الرشيقة اللطيفة للعبة البالبة لم تتأت لها إلا بعد مران قاسى ودائم ومحـب.

وهل كان فى مقدورى وأنا لم أتجاوز العاشرة إلا قليلا، أن أحول الصنعة إلى طبع!!

كان نزار يقبض على العالم بحواسه، غير عابئ بالفلسفة أو الحكمة، متدفعا بعرامة هائلة، وحسية طاغية كسهم فى لحم العالم. وكنت يتأثير من إيليا. أبو ماضي، وخاصة فى «الظلام» أتأمل ما وضعه على مائدتى من أسئلة شائكة، واستسلم له وهو يقودنى ببساطة إلى ألغاز الوجود.

فى السن الباكرا، فإن الصبيبة، خاصة إذا ما كانوا قراء، مشوشين مهووسين بأفكار غامضة عن

أنفسهم وعن العالم، تصيبهم غواية كاذبة أن يظهروا أحكم مما هم عليه وأكثر فكراً مما يعتقدون بالفعل ولم يكن بمقدوري تفادى عشرات السنن هذه!!

لقد تنهني نزار إلى شيئين كامنين في، كمون الشجرة في البذرة؛ الحسية والتلقائية. وأشار على بلغة ثالثة يقول إنها: « تأخذ من اللغة الأكاديمية منطقها وحكمتها ورسالتها، ومن اللغة العامية حرارتها وشجاعتها وفتوحاتها الجريئة ».

كانت اللغة الثالثة هذي، أو اللغة الوسطي، هم الكثيرين من الكتاب آنذاك وكان "الحكيم" أكثرهم همًا واهتمامًا بها، وأكثرهم نجاحاً في استدراجها إلى كتاباته.

كان الحكيم في النثر، ونزار في الشعر يمثلان قطبي هذه اللغة التي تجمع بين الحكمة والحرارة وبين الرصانة والجرأة!!

ثم إنه فعل شيئاً آخر، له أهمية خاصة في تجربتي، وهم الرسم، فقد أكد على ما كنت مغرماً لمحاولته، وأعطى له شرعية واعتماداً فقد كان هو الآخر مغرماً بـ "الرسم بالكلمات" ويعتمد، مثلي على البصر أكثر من باقي الحواس.

لا أعرف على وجه التحديد، وهل من ضرورة لذلك!!، هل أغرائي نزار بكتابة الجسد، أم أن اعترائي بالأنوثة ميكراً كان يبحث لنفسه عن لغة ووجد ضالته في شعر نزار.

كانت جرأة نزار وفتكه وتهتكه بما لا يمكن مجاراته أبداً، وكان دائماً مثيراً للحسد الجميل.

لم يبق نهدي أبيض أو أسود

إلا زرعته بأرضه وإياتي

لم تبق زاوية بجسم جميلة

إلا ومرّ فوقها عرباتي

فصلت من جلد النساء عيافة

وبنيت أهراما من الحلمات

وكتبت شعراً لا يشابه سحره

إلا كلام الله في التوراة

كان نزار يرى أن الشعر « وطن الأشياء المنقلبة دائماً على نفسها والأشكال الهاربة من شكلها وعلى هذه الأرض، الحبلبي بالدهشة والمفاجآت، لا ثبات لشيء ولا يقين لشيء ».

لقد كتب شعر الحب وشعر الجسد كانتقام شعري لاخته العاشقة/ الشهيذة، قرر ذلك وهو بعد في الخامسة عشرة يُمّ مع الجنّازة يمدّان الحجر التي قتلت اخته.

كان يرى أن المرأة « أرض ثورية ووسيلة من وسائل التحرير، أننى أربط قضيتيها بحرب التحرير الاجتماعية والسياسية التي يخوضها العالم العربي... وما لم تكف عن اعتبار جسد المرأة "منسفاً" تفور فيه أصابعنا وشهواتنا وما لم تكف عن اعتبار جسدها جداراً تحجب عليه شهامتنا ورصاص مسدساتنا فلا تحرير إطلاقاً ».

وعندما حدثت انفجارية يونيه ١٩٦٧ وانطلق الغضب في كل مكان، انخرط الجميع في كتابته التمرد وأشعار التحرير، أخذين بمبدأ التقية، لكنه وحده بجرائته وفتكه، أذهل الجميع.

غادر عرشه في مملكة الحب وراح يتجول بين الأسلاك الشائكة، ويمضي وحيداً في أرض ملغومة. تحفزت له أجهزة الأمن، وترصدته في الموانئ والمطارات، لأنه أصبح خطراً على الأمن العام فأشعاره، كما ترى، تحريض دائم على الغضب والثورة، دعوة ضد الأخلاق، ودعوة للفوضى السياسية، وتشهيراً بالعرب واهانة للتاريخ.

منعت كتبه من الدخول، وصودرت حتى أغانيه من الإذاعات، لكنه مخفور بمذات الألوف من محبيه، الذين حفظوا أشعاره ونسخوها يدأ بيد، هزأ بكل هذه الألاعيب، واخفت حضوره الطاغى كل هذه الإجراءات تتساقط من تلقاء نفسها كأوراق ذابلة.

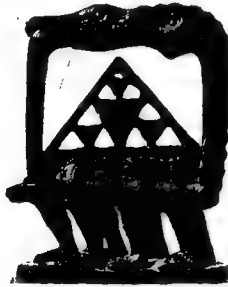
سكان بإمكانى أن أتبع مبدأ التقية كما يفعل الباطنيون والجبنة، لكننى اخترت أن أموت على الطريقة البوذية حرقاً لأننى أؤمن أن الكتابة نوع من الشهادة».

من منا لم يحسد نزار، ومن لم يلقه بحجر!!

مبكراً جداً استخدم اللغة اليومية في الشعر، ومارس كتابة الجسد، وصدم الجميع بكسر التابو.

وعندما تحول من ملك إلى ثائر جرّ وراح الناس من البحر إلى البحر.

إننى على الورق أمتلك حرية إله وأتصرف كإله وهذا الإله نفسه هو الذى يخرج بعد ذلك إلى الناس ليقرأ ما كتب ويتلذذ باصطدام حروفه بهم. إن الكتب المقدسة جميعاً ليست سوى تعبير عن هذه الرغبة الإلهية فى التواصل وإلا حكم الله على نفسه بالعزلة. ولعل تجربة الله فى ميدان النشر والإعلام، وحرصه على توصيل كلامه المكتوب إلى البشر هى من التجارب التى تعلمنا أن القصيدة التى لا تخرج إلى الناس هى سمكة ميتة أو زهرة من حجر».



فى قاعة بيكاسو: لوحات تنجاز إلى رنين الموروث الشعبى

ناصر عراق

مع الانتشار الموهل لمقولات مثل «العولمة»، و «ما بعد الحداثة»، و «القرية الكونية»... إلخ فى وسائل الإعلام المصرية وعلى ألسنة أصحاب الصوت العالى فى الجرائد الشهيرة، أصاب بعض المثقفين والفنانين هاجس الحفاظ على الهوية - وهو أمر مشروع - فى مواجهة سيل من النظريات والأفكار يدعو صراحة إلى طمس الخصائص القومية، ويشر بنمط ثقافى وفنى أوحده على كل شعوب الكون، وهو النمط أو النموذج الأمريكى!!

ولأن السلطة التشكيلية المصرية استجابت وروجت طوال عقد من الزمان لهذه الأفكار من خلال تدعيم «الانتماءات» التفريرية فى الفن وتلميع الفنانين الذين يقتربون مثل هذه الأعمال حيث تمتع لهم الجوائز السخية، وبرشون لتمثيل مصر فى الداخل والخارج، وتقننى الدولة أعمالهم بأعلى الأسعار، ولعل ما كتبه المنظر الرسمى للسلطة التشكيلية السيد أحمد فؤاد سليم فى العدد الماضى من مجلة «أدب ونقد» يفضح توجهات هذه السلطة، فيقول مديناً «جماعة المادة» التى ظهرت عام ١٩٨٥م ونادت بربط الفن بالمجتمع: «غير أن ما أقدمت عليه جماعة المادة وغيرها من الجماعات المماثلة التى وضعت إطارها تحت دائرة «الفن والتحول الاجتماعى» و «الفن والتغيير الاجتماعى»، و «الفن والناس» إلى آخر الاستشارات التى تبتز مهجة الفقراء، إنما تفتقر إلى المجال «ذاتى التولد» أى المجال ذو النسيج التكوينى الذى يشير إلى البنية العميقة التحتية للصورة الفنية، على أساس من

الاستمرار المستقبلي خلف النسيج الظاهر للعمل).

انتهى كلام الأستاذ المنظر، الذي جاء في لغة مضجرة... منفرة... متعالية، ولكن ما علينا، لقد قام الناقد الفنان الكبير عز الدين نجيب بالرد على هذا «المقال» في نفس العدد.

ولم تكتف السلطة التشكيلية بما سبق، ولكن من خلال امتلاكها لدفاتر الشيكات، دأبت على التهميش المذموم لأى فنان يجتهد فى البحث عن الخصائص الجمالية المصرية والعربية، ووصفته بالمخلف والرجعى التقليدى، لذا فإننا نبدى الاحتفاء كله للفنانين الجادين الذين يسبحون فى فضاء التراث، حتى يتمكنوا - بمعاونة موهبتهم طبعاً - أن يعيدوا صياغته فى تكوينات جمالية عبارة عن مزيج سوى بين هذا التراث، وبين منجزات الفن الحديث، أو بتعبير آخر نحن نحترم من يسعى لطرح مفهوم جمالى مصرى عربى فى مواجهة محاولات الإزاحة الفظة والمنظمة من الحارطة الثقافية التى تحرص على تركسها أمريكا ومن لف لفها!!

من هذا المنظور يمكن لنا متابعة معرض «شعبيات» فى قاعة بيكاسو بالزمالك حيث يدعو إلى الاحتفاء بالمرورث الشعبى فى مواجهة فيض من الأفكار والأعمال الفاسدة التى تهدف إلى طمس الذاكرة الجمالية للشعب المصرى تحت زعم «الحداثة» و «العولة»!!

ضم المعرض أعمال ١٢ فناناً مصرياً من أجيال مختلفة هم أحمد الرشيدى، تاد، حسن راشد، سهام طمان، على دسوقى، عمر عبد الظاهر، فاروق وجدى، فتحى عفيفى، كمال يكنور، محسن شعلان، محمد سالم، ومثير اسكندر.

تعالوا أقول لكم ماذا قدم عدد من هؤلاء الفنانين من خلال لوحاتهم التى عزلت جميعها على لحن التراث الشعبى ولكن بآلات وإيقاعات مختلفة.

هذا هو الفنان أحمد الرشيدى الذى فتنته المرأة الشعبية ذات العيون الكاحلة دوماً والوجه شبه المستدير والذي يفصح عن نقاوة النفس ومصالحة الحياة والناس. ففي لوحة «العودة من السوق» - تسمية اللوحات من عندنا - تواجنا امرأتان بسيطتان، إحداهما تحمل شظية بها أوزة هى حصاد الرحلة إلى السوق، أما الأخرى ف قد أمالت رأسها قليلاً ووضعت يدها على صدرها فى سلام. تعامل الرشيدى مع الألوان بدرجة من التقشف، فتنجده يجتج نحو الأصفر والبني واشتقاقاتها، وهى بالمناسبة ألوان أساسية فى القاموس اللونى الشعبى استطاع توظيفها فى بناء متنسق ورشيق.

ويأخذنا الفنان فتحى عفيفى - ٤٨ سنة - إلى ضجيج الأفراح الشعبية اللذيذ، والذي تفوح منه روائح البهجة والسرور. فها نحن نرى الراقصة الشعبية الشهيرة بملابسها الحمراء وصدها المتلى، بينما يتمايل المغنى الذى يسك بيده «الميكروفون» من نشوة القناء وسخونة الجسد الراقص، أما أسفل اللوحة فقد استولى عليه جمهور المشاهدين الذين تواصلوا مع بطلى الفرح - الراقصة والمغنى - بامتياز.

انحاز فتحى عفيفى إلى الألوان الشعبية الصداحة مثل الأحمر المجنون والبرتقالى المشع، فضلاً عن درجات من الأخضر اللامع والأزرق المضى. تضافرت كلها فى نسق بهيج.

وفى لفظة ذكية اصطاد الفنان على دسوقى صبية صغيرة تقطن إحدى الحارات النكمشة الجدران ورسما وهى تمسك «لمبة الجاز» ذات التاريخ العريق فى أوساط البسطاء. تخفف الفنان من سطوة

القوانين الأكاديمية في نقل الواقع، فقام بعمل بعض التحويرات في الوجه والجسد و «اللمبة» منحت اللوحة حساً شعبياً راسخاً كأن هذا المشهد دائم إلى الأبد. استثمر على دسوقي منطق الفنان الإسلامي في تلوين اللوحة، حيث أنه حشد داخلها غابة من الزخارف الشعبية والإسلامية مثل المثلثات والدوائر والنقطة الصغيرة بحيث لا يترك فرصة لأى فراغ وهذا هو منطق الفنان الإسلامي القديم الذى كان يشعر بالذعر من الفراغ، ذلك أنه من الممكن أن يتسلل الشيطان من ذلك الفراغ وفقاً للمعتقدات القديمة!!

مال الفنان في هذه اللوحة إلى الألوان الصريحة التى لا تخلو من بهجة مثل الأصفر والبنى والأحمر بالإضافة إلى الأزرق المسالم والذى نهى خلفية اللوحة. يجب أن نلفت الانتباه إلى أن الفنان كمال يكتنوز هو الوحيد الذى قسم سطح لوحته إلى مساحات هندسية متساوية تقريباً مثل المربع والمستطيل، ثم قام برسم مشهد أو موتيف شعبية شهيرة داخل كل مربع بعد أن أعاد إنتاجها في صياغة مثيرة، تمتاز بالأناقة ولا تخلو من طرافة، فنجد قد حشد في إحدى اللوحات مثلاً عروسة المولد، والصبايا اللاتي يحملن الجرار، والحصان الشعبى الذى تقف عليه قارسة وليس فارساً.. ومجموعة من القطط... وهكذا... كل ذلك في تكوين رصين... صارم... تدعمه كوكبة من الألوان الجريئة والمقتحمة، وكعادة الفنان الشعبى، ينفر كمال يكتنوز من اللهاث خلف المنظور (البعد الثالث) ويقنع عن طيب خاطر بابتئق فقط الطول والعرض. ويبقى في هذا التجوال السريع الفنان حسن راشد صاحب المزاج الشعبى الريفى. والذى عرض علينا لوحة بدعية هي «الفارس الصغير»، صور فيها حصاناً يقف فوقه طفل صغير يعزف الناي يقف على رأسه عصفور لطيف!!

إن تحطيم المنظومة المستقرة في الذهن عن طبيعة العلاقات بين الكائنات المختلفة وأحجامها هو الذى يفجر طاقات الجمال في هذا المجال. فالحصان مثلاً تخفف من شكله الشائع بدرجة ما جعلته يتسم بحيوية وليونة، والولد يقف فوق ظهره تماماً بل يهبط قليلاً قرب البطن ومع ذلك لا نشعر بأى خلل في المنظر أو أن الولد سيقع، بل المشهد مستقر ويدعمه خيط من زهور أعلى اللوحة، وأشكال زخرفية ناحية اليسار.

وكما استعان الفنانون السابقون بألوان الزيت ذات الإمكانيات المدهشة، نجد حسن راشد قد تعاون معها بحب هو الآخر، وقد انتخب من الموروث الشعبى ذلك الميل نحو زخرفة الحصان، وتحديد الأشكال والعناصر بخطوط قائمة، عوضاً عن «الفورم» - التجسيم - الذى لا يعرفه الفنان الشعبى. أما الألوان فقد التقط منها مجموعة متجانسة حيث أثبت البرتقالى حضوره القوي بجوار الأصفر والأخضر.

إن معرض «شعبيات» المقام حالياً في قاعة بيكاسو يؤكد لنا أن هناك من الفنانين من هو مشغول بالبحث الجاد عن ملامح فن قومي، يصالح التراث ولا يخاصم منجزات الفن في الغرب والشرق على السواء... فن يشتبك مع الجمهور العريض، ولا ينزعزل وسط نخبة محدودة... باختصار فن يثير الأسئلة ويمنع العين.. ويسبر الحاطر... وهذا يكفي.

الاحتفاء بالنسبي

قراءة فى «بحيرة المساء» و«وردية الليل» لإبراهيم أصلان

أحمد ريان

لا يستطيع أحد إلا أن يتابع هذه المتغيرات العميقة التى تحتاج الواقع، بل لا يستطيع أحد أن يفلت من تأثيراتها التى تطفئ يوماً بعد يوم، إنها تغيرات تتم على مستوى الحياة ككل، ثم تتجسد بشكل واضح فى كافة المعايير الفكرية والثقافية، وفى الكتابة بأنواعها. يرفض الكتاب الجدد الكلية والإطلاق، وينطلقون من خلال نسبة معرفية تميل إلى الجزء لتضىء تفصيلات صغيرة، وافضة اليقين، وبادئة من السؤال، الكاتب الجديد هو ند متلقيه، لا يتعالى عليه، بل يشاركه الأزمة التى تجثم على الطرفين، أزمة الشعور بالضعف والانتماء فى عالم يور بعلاقاته الجديدة المختلفة.

يبدأ الكتاب الجدد من التفاصيل الجزئية، من الجسد، ومن الأشياء الصغيرة التى تحيط بنا، من العيش واليومى، ومن الأحاسيس الخاصة ذات الطابع الأولى تجاه الوجود. إنها مفردات تشكل ألقباء جديدة لبدأ رحلة معرفية مختلفة.

لقد طرحت القصص الجديدة المنشورة أخيراً هذا السرد العفوى البسيط الذى تقل فيه حرارة التفاعلات، وأصبحت اللغة وصفية محايدة محددة الدلالة، وصار هناك سعى للكشف عن الخاص والمنزوى والمهمل، وعن الأحداث الصغيرة العابرة، وسعى الكتاب إلى الحرية، وإلى الكتابة الشخصية لا الذاتية وإلى الخصوصية لا التشابه.

ولسنا هنا بصدد تقويم هذه التوجهات ولكننا نشير إليها لنوضح طبيعة هذا التغيير الذى يسير فيه الواقع اليوم، وبالتالي الحياة الثقافية برمتها، والكتابة بأنواعها.

لقد عبر الكتاب الجدد صغار العمر عن هذه الإزاحة الفكرية وعبرت كتاباتهم بشكل صاف عن ملامح كتابة مختلفة عما كنا نعرفه من قبل كما لو كان هناك توجه نحو تقاليد كتابة جديدة تعبر عن انتقال اجتماعى وفكرى وثقافى. لكن هذا التغيير لا يمتلكه الكتاب صغار العمر فقط، بل إننا نستطيع أن نتلمسه عند عدد من كبار الكتاب، وبخاصة هؤلاء الذين يتميزون بقدرة رفيعة على فهم الواقع وعلى التفاعل مع ظروفه مطردة النمو، ويمكننا أن نرحل مع كتابات إبراهيم أصلان لكى نتتبع طبيعة هذا التغيير الذى يتجانس مع التغيير الكلى الذى يدور فى الواقع، لكى نخرج بنتيجة مهمة هى أن كثيرا من الكتاب الكبار - بما يملكونه من خبرة ناضجة تجاه الواقع - قادرون على أن يكونوا أصحاب الإشارة الخضراء الميكرة للتغيرات التى سوف تحدث فى الكتابة والتغيرات التى ستطرأ على الحياة، والمثير فى المسألة هو أننا قد نتعامل مع هذه الإشارات بشكل عادى ولا نكاد ندرك قيمتها إلا بعد أن تتحقق فعليا فى الحياة وفى الكتابة.

لقد كان أصلان إنا وفيما لإبداع الستينيات، تلك المدرسة التى خطت طريقا جديدا فى القصة المصرية القصيرة والرواية، بعد أن كسرت الرسالة الجاهزة فى الأدب، حلم أبناؤها بأدب لا يبدأ بالرسالة، ولكن يسعى إليها، ويحاول أن يبرهنها، وهذا هو الإنجاز الذى أنتج تحولا أساسيا فى تاريخنا الأدبى القريب.

عالم الكاتب يدور - مثلما قال فى حوار معه - (حول الإنسان البسيط، يتابع أحلامه الصغيرة ورؤاه البسيطة التى تضرب فى جذوره الشعبية فى الشوارع والحارات) وشخصه (من البسطاء، ليسوا عليمين بكل شىء، لا يدركون مصيرهم، يحبون، ويتنفسون، ويمارسون حياتهم بتلقائية وعفوية). وترصد مجموعة (بحيرة المساء) أحداثا لا معنى لها، تحاصر الكاتب وقر به لتجرفه داخل تفاصيلها الغامضة المحيطة. شخصياتها تنتمى إلى الطبقة المتوسطة الصغيرة المترددة، يحاصرها ماض أليم وذكريات حرب مشوهة وحاضر يقضيه الشباب فى المقاهى التى لا تعنى أى شىء سوى الضياع، فلا تربط بينهم أية علاقة، يتبادلون التحيات الجافة والأحاديث المزينة عن أزمة السكن والكبت الجنسى. المقهى هو المكان الذى يراقب من خلاله بطل القصة هذا المجنون الذى يعيث فى الطريق، أو المكان الذى يسامر فيه الشيخ الهرم الذى يجتر ذكريات الحرب الأليمة، فى المقهى يبعث الشاب عن وقت للكلام مع فتاة غريبة، وهكذا يظل المقهى يوحى لنا بعدم الانتماء، وبالرغبة التى تحيط بنا. وأبطال القصص يمضون فى المقاهى أوقات عملة، يكررون الأحداث نفسها، يلوكون الكلمات نفسها، وينفثون الدخان نفسه.

لا قيمة للزمان والساعات دائما «واقفة»، الزمان معطل والحياة لا تستجيب لمتطلبات البشر قيمتلون بالسلبية، يريد بطل إحدى القصص أن يترك «الكبريت» للشباب الذى طليه لإشعال سيجارة لكنه لا يفعل على الرغم من وجود عليه كبريت أخرى فى جيبه ولا يعرف لماذا لم يقر على أن يطلب منه الاحتفاظ بها!! الأشخاص يتحركون بسلبية وبرود، أحاديثهم خافتة الصوت، بل شديدة الخفوت أحيانا، معظمهم لا أهل لهم، أو أقرباء، ولا يوجد تواصل بين البشر سوى خطابات عبارة عن ورقة

صغيرة مطوية، لا ينقص الكاتب عما هو مكتوب فيها. الأحداث متداخلة والذكريات الأليمة يرويهما العجائز أو تبدو فرتسة على ملامح أوجههم.

لا يوجد من يمكن أن يكون مهموما بأية مسئولية، بل إن روح العيث تستشرى فى النصوص، هذا العيث الهادئ الملح الذى لا يتوقف والذي قد يصل إلى ممارسة سلوكيات شديدة الغرابة مثلما خلق الشاب الخجول المحافظ ملابسه وصار عاريا قدام الفتاة، ففي أقل من دقيقة كان قد تحرر من ثيابه وتقدم على «الكنتية» عاريا كما ولدته أمه، وذراعا مطروحتا بجواره، ولا يكتفى الكاتب بإبراز هذه المواقف، بل يبعث حالة من الغرابة المستزجة بالعنف، العنف الذى يكسر أية نعمة أخلاقية أو رومانسية:

(أحكمت إغلاق الباب وأطفأت السجارة فى القوقعة الرقيقة، ووقفت أمام المرأة الصغيرة المعلقة على الجدار. أخرجت موسى من ماكينة الخلاقة وتأملمته قليلا، ثم غمست شفرته الحادة فى وجنتى المظلة بالعرق فانيش الدم وشعرت بالألم - ص ١١٠).

إن قصصا مثل «المستأجر» و «اللعب الصغيرة» و «الجرح»، هى بمثابة كوابيس أليمة حيث لا يكون فاصل بين الحقيقة والوهم أو بين العقل والجنون أو بين المحدد والمجهول، والكاتب هنا يدين القيم الكبرى الراسخة جميعا اجتماعيا وثقافيا، ويؤكد بطل قصة «الملهى القديم» هذه المعانى وهو رجل ضئيل الحجم، محطم الأسنان، ماتت ابنته الوحيدة، يقتقد الإحساس بأى انتماء للدرجة التى يحاول فيها أن يخلق علاقة بصاحب كشك السجائر لكى يجد أى صديق يمكن أن يزوره فى حجرته على السطح، الواقع من حوله متجه، عسكري يمر، فتاتان جامدتان قرآن والكيت كات كلها لم يتبقى منها سوى تلك البوابة الجرفاء العالية، لا يوجد بشر فى الشوارع ولا شئ. سوى أعمدة خرسانية ضخمة ومصابيح إضاءة خافتة، وهبة هواء تطيح بعلبة سجائر فارغة كانت على الطوار ثم يعود السكون والصمت يطفيان على كل شئ».

وتجسد قصة «البحث عن عنوان» مأساة العزلة المفروضة على البشر فرضا، وكأن الكاتب يخاطب العقود الأخيرة من القرن العشرين كلها، فروتين الحياة والتكاليف على العيش جعل الرجل البدين ينسى ذكرياته وطفولته ويفقد القدرة على أن يعيد العلاقة مع صديق طفولته، ليرمى بجسده فى الأتوبيس عندما احتجزته الإشارة لثوان معدودة، قبل أن يأخذ العنوان فى هذا اللقاء العابر الذى كان محض مصادفة ليغرق فى زحام القاهرة الوحشى من جديد.

والقستان الأخيرتان فى المجموعة «العازف» و «الطواف» تطرحان هذا البطل مسلوب الإرادة، يتحرك مثل مسمار فى ماكينة الحياة العمياء، فى «العازف» نرى إلى البطل الفقير المنفى بعيدا عن أسرته، يستقله معهد الفرق الموسيقية ليقترن معه الجنينة الذى سيحصل عليه بعد عدة ساعات من العزف المزيف بألة منزوعة الأوتار، فيتحول البطل إلى مجرد هيكل خارجي مصمم لخدمة السماسرة والنصابين، والبطل مدفوع بشكل لا وإع إلى هذا الأسلوب الذى تنتفى فيه إنسانيته، وفى لحظة درامية مؤثرة تتلاشى صورة خطاب أمه حتى لا يصير لها وجود، بينما المتعهد وزميله يقومان بإلباس العازف وقرينه على مواجهة الجمهور حتى لا يفتضح سره، كما يسألانه عن بطاقته الشخصية التى سيستعملاتها فى عملية التزييف.

أما فى «الطواف» فسوف نتعرف على ساعى البريد الذى يعطى المدينة ظهره ويظل يلف فى دائرة من القرى التى يحس فى خلالها بأن حائلا يفصله عن البشر، وفى نهاية المطاف يجد المدينة أمام وجهه من جديد. إنها الدوامة اليومية التى يفقد فيها اتصاله بالحياة، وهى الدوامة التى ستتسع أكثر فى روايته «وردية ليل» فيما بعد.

وعلى الرغم من أن الهم القصصى فى المجموعة يعبر عن القيم التى يبشر بها الكاتب من خلال فضح معكوساتها، إلا أن الرموز الذى استخدمها الكاتب وسلوكيات أبطاله ستعبر أيضا عن كشف لأبجديات الحياة التى تقتل هذه القيم وستظل الصورة القاتمة لهذه الحوادث الأليمة، ولهذا الجنون والضيق والصورة الكاركاتورية المخزية للعازف وللطواف وللرجال الذين يجترونها موتهم على المقاهى والطوارى ويخفقون أعمارهم فى الحشرات المظلمة غارقين فى ذكرياتهم المشوهة، ستظل تعبيراً واضحاً عن واقع يزداد فى كل يوم ضعفاً وعزلة، وهذه القصص قادرة على تبرير ما يحدث اليوم من مزيد من افتقاد الإحساس بالكيان وبالأفكار الكبرى التى ارتبط بها البشر.

لقد طرحت رواية «وردية ليل» - وهى آخر أعمال الكاتب - زوايا جديدة تتم عن المزيد من حساسيته المفرطة وقدرته على التفاعل مع ظروف الواقع المستجدة، لقد تحولت الأفكار الكبرى إلى أسئلة، محض أسئلة تشير إلى هذه النظرة التجزئية التى يجسدها بطل الرواية الفرد، وتحجسها أحداثه الشخصية وأشياؤه البسيطة ومفردات تصورات وعزله المريبة فى عالم يشبه الدوامة الجارفة يدور فيها ليل نهار بلا طائل.

الرؤية الأساسية أو مفتاح العمل فى «وردية ليل» هو إمساك الأديب بالخيوط الدقيق الفاصل بين عالم يموت وينتهى من جهة، وعالم جديد يولد من جهة أخرى، هناك تهديد بزوال عالم قديم وولادة دنيا أخرى، وإن كان الإنسان البسيط فى الحالتين هو كبش الفداء الذى كتبت عليه المعاناة والتهميش.

لقد استخرج الموظفون من الدرج القديم بريقة كات ترسل فى العهد القديم عليها صورة مزخرفة لعروسين، وقد وصلت لفرط قدمها إلى حالة من الاهتراء يرمى لها، فقد انقسمت إلى أربعة أجزاء. تكاد تنفصل بعد أن تركت مطوية لفترة طويلة، لقد مزقت أصابع الزمن هذه البريقة التى ترمز للعالم القديم مزقتها إلى أربعة أجزاء تماماً مثلما يمزق أى منا قطعة ورقية مهمة.

تكشف الرواية النقاب عن عالم القيم القديمة الذى يموت من جهة، والعالم الزائف الذى يولد من جهة أخرى، عالم السرعة والمنفعة الشخصية، والقشور الهشة والكذب، عم بيومى يخرج إلى المعاش (ص ٢١) وعم جرجس يصيح وهو يصب الشاي: شاي الوداع ياريس (ص ٢٧)، وينتشر بائع الأنتيكات (القديمة)، ونحس ذات المعنى بشكل رمزى فى الفصل الذى سماه الكاتب (مصاييح) فهى محض أنوار خافتة لا تستطيع أن تغلب ظلمة الليل الوحشية الشاملة.

وتتضح ملامح العالم الجديد فى كل فصل فى الرواية، حيث الإنسان مجبول على دخول حلبة صراع يومى يفقد أية قيمة، والمحاورات لا تصل بنا إلى نتيجة: أول شخصية تلتقى ببطل العمل هى العاهرة، ليدور بينهما حوار مبتور لا يفضى إلى شئ، ويتجه بعده كل منهما إلى طريقه اليومى الملل. اللامعنى جاثم فى كل معنى، وكل ما يحدث فى المدينة كأنه لم يحدث، ووجود مكتبة فى

شارع زكى يماثل عدم وجود مكتبة:

- أول دور ساكنين فوق المكتبة بتاعتهم.

- شارع زكى كله ما فيهوش مكتبات.

- ازي الكلام ده؟

- زى ما بقولك كده. (ص ٣٤)

لقد تحولت الحياة كلها إلى سوق (خردة) والأشياء التي نحبها لا نستخلصها إلا من أسواق الخردة، وعلينا أن نعيش هكذا بين الخردة، فيحتر الموت، البيت كله من الخردة، كل أشيائه أتت من هناك من سوق الخردة (ص ٦٦).

تتفشى المصالح الشخصية الضيقة، ولا تختبر أية قيمة إلا على أساس مادي بحث، وها هي الفتاة ترفض خطبتها ببساطة: (خلاص بقى) لكى تتزوج من الثرى غير المصرى الذى يبهرها بشروته، ويأخذها للسفر بعيدا عن الوطن: (خلاص بقى، قول له ما يستأنش، علشان أنا اتجوزت - ص ٧٦). وتقدم الرواية مشهدا آخر لهذا الرجل الذى ذهب إلى مكتب البرقيات بنية إرسال تلغراف، لكنه يظل يمزق نماذج التلغرافات وهو يبكي ويدخن دون انقطاع (ص ٨٦)، وهذا المشهد المأساوى وحده يكفى شاهدا على مدى زيف العصر وجبروته دون أن تعرف ما الذى يكون وراء هذا الرجل، وماذا يكون مضمون تلغرافه، أما سليمان موظف التسلم فهو يقرأ البرقية دون أن يلمسها، كل ما يفعله هو أن يمر عليها بعينه في فتور لمجرد حساب عدد الأحرف (ص ٨٢)، وكان آخر المشاعر لا قيمة لها، إلا في منظور الحسابات.

ساعة الميقات الخشبية المعلقة (ص ٤٩) ليست سوى مسخ مضحك، يطل على دائرية الزمان الضيقة وكرونولوجيته الثقيلة، والعقربان فوق ميناء من القيشاني يشيران إلى انتصاف الليل إشارة باردة جامدة، لأن انتصاف الليل ليس له سوى معنى واحد، هو أن يوم عمل قد مضى ليبدأ من جديد، حيث «أدوار» شأى عملة، وحوارات مبتورة، وعالم غامض غريب.

ينقل لنا الكاتب فى العملين حالة من تبادل الاغتراب بين الواقع والذات، الناس أحاديثها قصيرة، تلغرافية، وكان أقواء البشر لا تتحدث إلا فى صورة تلغرافات، وصندوق البريد الذى يرمز إلى تواصل البشر ليس سوى جثة محفوظة هامة، يستند وحيدا على الناصية (ص ١٠٦) كما لو كانت هيئته ذاتها تبعث على هذا الإحساس بالاغتراب.

وكما قدمت «بحيرة الماء» الجوانب الحسية المباشرة غير الموجهة قبل تصورات خارج الذات، فإنه تستشرى فى «وردية ليل» حسية عارمة، كما لو كانت تتعامل مع الوجود بشكل مستقل ونسبى، وكما لو كان الحس أداة أساسية تعين الكاتب على طرح رؤيته، ومنذ الصفحات الأولى نستشعر هذا الفيضان الحسى من خلال الأصوات والملامس والروائح والطعوم، واللهفة البدنية وحركة الجسد والأطراف والأشياء (وسمع الصوت الذى أحدثه العامل بحافة السكين وهو يللمل فتات اللحم فى جانب الصينية المعدنية المستديرة - ص ١٣).

كما تتابع الرصيد الحسى الخالص لثياب وجسد الفتاة فى الفصل الأول: (ترتدى فستانا من التيل، وثبتت فى جانب شعرها الكثيف خوزة ثقيلة زرقاء... كانت تضع على صدرها الصغير زهرة من

الحجر المقارب للون الفستان، وراحت تؤرجح حقيبتها الجلدية البيضاء.. ورأى قدميها الصغيرتين.. والأظافر المفضضة الملمومة فى مقدمة الخذاء البنى القديم.. وبانت أهدابها الطويلة والثقب الدقيق فى حلمة أذنها الخالية - ص ١٣ - ١٥).

وكثيرا ما يردد البطل عبارات من مثل: (شممت رائحة الشاي - ص ٥٩)، أو يقول: (اهتز الكوب فجأة وانسكبت رشقات منه ولسعنتى، لسعنتى دفعة واحدة، وتلاحقت كميات الشاي التى أحرقت أصابعى - ص ٦٠).

ومثل الإنصات الدقيق والتأمل المحتشد تبعها آخر للحس اليقظ الجامع، وفى المقطع التالى نتابع الصمت الذى لا يقطعه سوى رنين عملة معدنية تتحرك فى كادر سينمائى رهيف الحس: (عندما سقطت منه قطعة معدنية رقيقة، ارتفع رنينها التحيل الصافى فى صمت الليل، بينما هى تقع من درجة إلى أخرى، وقد التفتت شيئا من نور الطريق، وإنحنيت ورأيتها فضية، على السطح الرخامى المائل إلى الزرقة، تجرى وترف قليلا وتستقر - ص ٣٨).

ويمكننا أيضا أن نتابع تلك اليقظة الحسية المليئة بالحس الشعبى من خلال هذه التفاصيل المفردة المتتالية: (بدأ يفحص العبوات البرقية، والعلب المدورة القديمة التى امتلأت بزاد الليل. وفاجت رائح الفلفل الأسود المطحون والملح والشطة الناعمة والكمون والشاي والبين المحوج، وزجاجات الزيت الحار والصمغ البلدى والخل والسيرتو الأحمر وجوز الطيب. كان يفض كل عبوة على حدة ويشمها ثم يعيدها إلى مكانها بحرص دون تعليق - ص ٢٩).

لقد اعتمد الكاتب الوصف الدقيق بأسلوب خاص يخترق الأساليب البلاغية والأساليب الأدبية البالية، إنه يورد تفاصيله المتتالية فى إيقاع سريع بحيث يحيط بالمكان وباللحظة الخاصة التى عايش فيها المكان: (المدخل مزدحم بالأشياء كما عهدته: كميات كبيرة من القدرور الرخامية والأوانى النحاسية المطروقة والزجاجات الملونة، والمرايا ذات الأطر المنقوشة، والمقاعد والشريات والمشكاوات والتابلوهات الباهتة المكونة - ص ٥٤).

ويقول البطل واصفا حجرة فى بيت صديقه: (كانت الجدران مغطاة بكميات من الكتب واللوحات المعلقة، وماسورة بندقية، ومجموعة مختلفة من زجاجات الخمر الفارغة، ولبيات الجاز النحاسية، وأجهزة الراديو ذات الصناديق الخشبية المقوسة، ومراة ثقيلة بإطار من الخشب العريض المنقوش - ص ٦٧).

لقد تعرض الكاتب لأبسط تفاصيل وملاحظات الحياة اليومية، وطرح نموذجاً بشرياً يجسد العزلة التى يعانيتها الإنسان المعاصر. وروايته تسخر من كافة المواضيع التى استقرت اجتماعياً وحياتياً وثقافياً من خلال هذه السخرية البسيطة والموجعة فى الوقت نفسه، سخرية تتضمن رفض الشتات الذى حل بالواقع، وتعود إلى أبسط مكوناته لكى تتأملها من جديد فى إعادة نظر شاملة لوضع الإنسان وعلاقته بالواقع المحيط به، وإعادة نظر شاملة لقيم الثقافة وقيم الكتابة والقص بشكل عام.

المصادر

- ١ - إبراهيم أصلان: * بحيرة المساء - الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر - القاهرة ١٩٧١.
- * وردية ليل - دار شرقيات - القاهرة ١٩٩٢.
- * هاجس التغير - حوار أجراه حسن داود - جريدة الحياة - ٩ سبتمبر - لندن ١٩٩٢.
- * العالم على - بالشخصيات النموذجية - حوار أجراه عباس بيضون - جريدة الحياة - ٢١ فبراير - لندن ١٩٩٠.
- ٢ - إبراهيم فتحى: * مختبى وراء التل - مجلة أدب ونقد - العدد ٨٩ - يناير - القاهرة ١٩٩٣.
- ٣ - ألفين توفلر: * تحول السلطة - ج ١ - ترجمة لبنى الريدى - الهيئة المصرية العامة للكتاب - سلسلة الألف كتاب الثانى (١٨١) - القاهرة ١٩٩٥.
- ٤ - جى ديور: * مجتمع الفرجة - ترجمة أحمد حسان - دار شرقيات - القاهرة ١٩٩٤.
- ٥ - رامان سلدن: * النظرية الأدبية - المعاصرة - ترجمة د. جابر عصفور - دار الفكر للدراسات - القاهرة ١٩٩١.
- ٦ - سيد بحرأوى: * أصلان: قصة قصيرة - مجلة أدب ونقد - العدد ٨٩ - يناير - القاهرة ١٩٩٣.
- ٧ - عبد الرحمن أبو عوف: * وردية ليل - مجلة أدب ونقد - العدد ٨٩ - يناير - القاهرة ١٩٩٣.
- ٨ - عبد المنعم تليمة: * الإبداع الفنى فى حقائق الثورة الثالثة - جريدة الأهرام - ١٧ أغسطس - القاهرة ١٩٩٤.
- * العالم فى القرن القادم - مجلة الهلال - يوتية - القاهرة ١٩٨٦.
- ٩ - عبد العزيز موافى: * مركزية المكان فى وردية ليل - جريدة الشرق الأوسط - ٤ فبراير - لندن ١٩٩٣.
- ١٠ - فريدة النقاش: * الوردية هى الوردية - مجلة أدب ونقد - العدد ٨٩ - يناير - القاهرة ١٩٩٣.
- ١١ - هنرى لوفيسفر: * المنطق الجدلى - ترجمة إبراهيم فتحى - دار الفكر المعاصر - القاهرة ١٩٧٨.

فى حضرة الست

سعدية مفرح

كانت المرأة الصاهلة

فصارت شجيرات دفلى ووقع خطى حافر لا يضام
وصار الصدى المستريب المغيب حين التغنى الجديد
يلوب بوادى المساءات جرساً
له وقع أصواتها.

فهل مسرح يحوى جبلاً من غمام؟

وهل مسرح يحتوى غيمة اسمها امرأة

تحتفى بالذهاب إلى طرف الروح القصى غناء

تقلم أشجاره أغنيات وتنحتها حى يسيل ثلج البكاء الحبيس؟

ونذره صوته إذ يفيض بوحى الزمان الجميل بنحور مظان؟

«لسه فاكرك قلبى يدريك أمان؟»

ولا فاكرك كلمة حتعيد اللى كان؟»

إنه لا يعود... «ده كان زمان؟»

وهذا الرنين الموشح فيها يراوح فينا سلاسا ويردا
وليس إلى مكن حيث يخمد أو يستعر
وليس إلى حرقة منتهى مائها أن يشاكلنا إلى مأمن حيث يجمد أو ينتشر
هذا الرنين الحنون....

هذا الرنين المهيمن وجدا على زمن لا يسود
صوته عبر الجهاز المسجل لا يتناهى إلينا
حتى نرد إليه صداه
له مسرح منتش متباهٍ
ولكنه لا يعود

والجماهير حتى التكون في الصوت تفلت
من وجتها البلاد التي تنتظر
والبلاد التي تعتبر
والبلاد المدانة منذ انبثاق الزمان
وتلك المهانة رغم اتساع المكان
وتلك التي تسمع الصوت مختنقا
بين الإذاعات خلف الحدود

فيا مسرح «فكرونى تانى عنك
فكرونى إزاي؟».. هو أنا نسيك...»
أهدا.....

فالذى بيننا كالذى بين الصبايا
وأحلامهن القصيرة تحت قضاء الليالى الطويلة
وبين الصبايا وأعراسهن الجميلة قبل اكتمال الحياة العلية
وبينى وبين بلاد تنبذ سحنتى ولكننى أستزيد!!
فابرح الآن مرتويا من عطش فائرا بالنواح
مستسلما لغبار الأغاني الحديثة
وهسيس احتراق الرياح
ودمك من الصوت حين يبعثر فينا الموائد
ثم يحطم فينا الحواشي ويمضى إلى اللاشيء
يلقط منه بذورا تكاد تغور
وريش طواويس مسجونة
لينزع منها نوايا غرور

ودعك من امرأة امرأة
 تنح عن امرأة وتغنى
 نرجس يستفيق
 كلام يقال
 ربى تكتسى بالربيع الحال
 زمن واسع باتصاع العروبة في أوجها
 له ملمح من فتى ناصرى
 توزعنا هما فاقثسما دمه
 اختلفنا به
 واختلفنا إليه
 ولكنه زمن
 ولكنها امرأة
 ولكنه ربيع من الصوت
 ولكنها قبل التكون من مستحيل....
 «هل تراه تحقق فعلاً
 فكيف تلاشى إذن؟»
 ونحن الذين لصقنا بصمغ جناحيه صوتاً
 وضوءاً كيف ارتضينا المسير
 على وقع صوت المسجل نحو الصدى
 والظلام؟»
 أقول: ولكنها قبل التكون من مستحيل
 تجمال فينا اللقاء
 وحين تغنى طوال الحكايا
 بين حقيقة أخلامنا إذ تجى وحلم حقائقنا إذ يغيب
 وبين حبيبة أيامنا صورة في جيوب الشباب
 ويوم اللقاء القريب..
 وفوق السؤال الذى لا يريد الجواب
 وليس ببأخت فيه الحبيب:
 «هو صحيح الهوى غلاب؟»

أسطورة العشق

عبدالمريد العبادي

باعشقتك
وباعشق اللى بعشقتك
والعشق فيكى رهينة
يللى الغناوى بتنشقتك
ويتصلب الحلم فى مأذنة
الحلم طافح بالقضب
والأرض آيلة للسقوط
وأنا فى حبك مش أنا
أنا اللى باغزلك خيوط
خيوط بتنسج مدفلك

وخيوط بتنسجلك غُنا
وباعشقتك

والعشق ساكن معبد

ساجد وراكع للصنم

والديب بيرتب مرقذك

الديب لايس قناع

والصنم لايس قناع

وأنا فى عشقتك كالحمل

والحمل شروه ومباع

وباعشقتك

وعشقى ليكى دروشة

تخاريف ولعب وهلوسة

للعشق صف ومدرسة

وحروف بتصنع فلسفة

وحروف بتصنع الأفعال

الفعل ماضى واتنسى

وحاضرنا عايز هندسة

وبكره شك ووسوسة

والعصا أصبح مثال

العصا درع ف يمينى

بتقتل الشك بيقينى

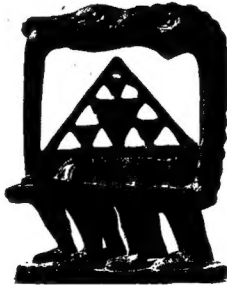
وتسند الميلة ف سنينى

وتخنق الضلمة بهلال

للعصا قلرة ومآرب

بتبلع الحية وعقارب

بتيلع الحية وعقارب
وتنقذ الحق اللي هارب
وتقد الجسور ف الحال
وياعشقك
وعشقى ليكي نشيد
تفاريح غنا زغاريد
ولما الكلام بيزيد
بتبهت الأفعال
الأقصر



هيبو الأوراق المتناثرة

حاتم أحمد جودة

أنثر على جسدى آخر بالألوان
أخرج من بيتى مرتدياً قميصين
حتى إذا قد أحدهما من دبري
بقى الذى كان من قبل يستوى
فوق الجسد الساقط على نفسه .

قد أقرأ فى اليوم الواحد كتابين
أحدهما للاركس والآخر للشعراوى
وقد أستحم فى اليوم مرتين
حتى لا أتعب أحداً فى تفسيلي
كفى / جسدى
كفى / جسدى
وزهور محبى قصائد
وصلاة الغائب تكفينى .

(بنها)

أغنية

هل نشر الله الهيبو فى جسدى ؟
شكل قلبى كى يتحول مصفاة ؟
لن يفزعنى هيبو فى جسدى
عاش يزغرد
أنا لا أخشى الموت
بدون تفاصيل
أنا لا أخشى الموت .

نص

كل يوم أستيقظ من نومى
أزيل بقايا حلم الأمس
أتخلص من جلدى القديم



شركة الأمل للطباعة

الثمن : جنيهان

رقم الإيداع : ٩٢/٧٥١٢